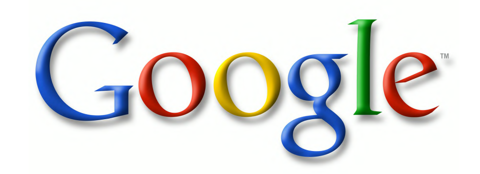




Das goldne Alter

der deutschen Poesie.

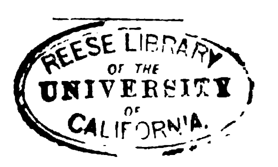
Das goldne Alter der deutschen Poesie

von

Moriz Rapp.

Erster Band.

Von Klopstock bis Göthe.



Tübingen, 1861.
Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung.
— Laupp & Siebeck. —

Und damals lebte die Blüte unsrer Dichter noch,
Die jezt im unbekannten Land versammelt sind.
Doch auch gestorben nützen sie den Lebenden.

Plautus.

Druck von H. Laupp jr. in Tübingen.

Vorwort.

Es ist vorauszusehen, daß diese Schrift nach mehr als einer Seite vielfachen Anstoß erregen wird. Ich bedaure das, denn es war diß ebenso wenig meine Absicht als ich es vermeiden konnte. Diejenigen Herrn aber, welche schon ihre critischen Federn eingetaucht haben, um über mein Buch den Stab zu brechen, bitte ich nur den Umstand zu beherzigen, daß sie es hier nicht mit den geistreichen Fulgurazionen eines jugendlichen Uebermuths, sondern mit den Resultaten eines langen und hartgeprüften Manneslebens zu thun haben.

Villeicht habe ich mich gegen einen Theil meiner Leser zu entschuldigen, daß dieses Buch, das zunächst einen Gegenstand der ästhetischen Critik abhandelt, so viel grammatisches Material enthalte. Darauf habe ich das einzige Wort zu sagen: Philologie ist mein Handwerk. Ich habe mein ganzes Leben der Grammatik wenigstens so viele Arbeit gewidmet als der Aesthetik, und beide Disciplinen sind bei mir immer Hand in Hand gegangen. Man kann die Aesthetik vorzugsweise von der bildenden Kunst aus abstrahieren und deducieren, und dieses ist sogar bis auf unsre Tage der gewöhnlichste Fall gewesen. Man könnte villeicht auch die Musik zu Grund legen, was meines Wissens noch Niemand gewagt hat. Wenigstens mit dem gleichen Rechte könnte man aber endlich auch von der Reflexion ausgehen, die Poesie ist die auf unsrer Erde am weitesten verbreitete, sie ist die geistigste und darum höchste der Künste und die Aesthetik muß direct auf sie gegründet werden. Setzt man sich auf diesen Standpunct, so ist die Sprache das Medium das die ganze Arbeit bedingt und es

ist von hier aus durchaus nicht zu verstehen, wie Jemand ein Aesthetiker sein will ohne Philolog zu sein. Will er die Poesie aus zufälligen, halb oder noch minder gelungenen Uebersetzungen studieren? Wer niemals ein chinesisches, indisches, persisches, arabisches Gedicht im Original gelesen hat, kann sich der über die Poesie dieser Völker eine deutliche Vorstellung bilden? Und in noch höherem Grade, wem die drei Mundarten Griechisch, Spanisch und Englisch nicht fast wie zur zweiten Muttersprache geworden sind, wie wollte ein solcher über die Geschichte des Schauspiels ein Wort mitreden, das sich fast ganz allein auf dem Gebiete dieser drei Sprachen entwickelt hat?

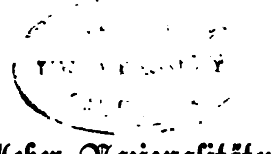
Diß mein Grund, wenn ich sage, der Aesthetiker, wie ich ihn verstehe, muß zuerst und vor allen Dingen Philolog sein, und zwar möglichst umfassender und gründlicher Philolog. Die Sprache ist aber allerdings nur das Medium der Poesie und die Grammatik die erste und niedere Grundlage für die poetische Kunst. Die tiefere Basis der Wissenschaft kann wie sich von selbst versteht nur von der Philosophie ausgehen und hier kommt es darauf an, aus welcher Schule der Aesthetiker hervorgegangen ist und wie er sie für seine Zwecke auszubeuten versteht.

Auf welcher philosophischen Basis meine ästhetische Ansicht ruht, brauch' ich dem kundigen Leser nicht voraus auszusprechen. Ob ich aber überhaupt etwas von Poesie verstanden, darüber müssen diejenigen das entscheidende Wort sprechen, die hinter uns kommen.

Das Buch ist in den Jahren 1857—59 niedergeschrieben und hier unverändert nach dem Manuscript abgedruckt worden. Diß muß bemerkt werden, weil es, besonders in einigen Partieen der Einleitung auffallen könnte, warum darin auf spätere und neuste Weltereignisse durchaus keine Rücksicht genommen worden.

Mai 1861.

Inhalt.



Ueber Nazionalitäten.

Ueber die anfängliche Völkergruppierung auf unsrer Erdoberfläche kann es keine Tradizion geben. Tradizion setzt eine Schrift, diese eine Sprache, und diese eine Nazionalität voraus, und zu jeder dieser Präcedenzien sind Jahrhunderte erforderlich. Was die ältesten Literaturen über Zahlen ihrer Völkergeschichte berichten, kann darum keinen streng historischen Werth haben. Wir finden die Völker in Familien getrennt, nach Rassen und Sprachen; Ostasien und das centrale oder Vorderasien scheinen länger bewohnt oder doch cultiviert als unser westliches Europa, von Africa tritt der Norden in die Gemeinschaft der Geschichte ein.

Geographische Verhältnisse, Rasse, Sprachcharacter Religionsformen, Anfänge von Staatsformen und von Poesie und Kunst, das sind die Elemente die bei den sich entwickelnden Nazionalitäten zur Sprache kommen.

Indien ragt hervor, das tropische Land ist der primitiven Cultur günstig, die Rasse und Sprache gehören der vornehmsten Qualität an, aber der herschenden Kaste steht eine unterworfene Bevölkerung gegenüber, wodurch die politische Entwickelung gehemmt ist; kein Gesammtstaat; aus sinnlich wuchernder Phantasie gehen Sprachbildung, Polytheismus und Poesie hervor, eracte Historie und Wissenschaft bleiben im Traumbewußtsein eingeschlossen.

Im Westen zeigt Aegypten vielfach analoge Verhältnisse, dieselbe Kastenmischung, aber der herschende Stamm der unbildsamen Suffirsprachclasse angehörig, die Religion phantasielos oder phantastisch sich in der Technik der Bildkunst erschöpfend, so daß Architectur und Sculptur hier ihren Ausgang nehmen.

Im Osten bildet China gegen Indien den Gegensaz des gemäßigten Clima, der mongolischen Rasse, der Volkseinheit und einheitlichen Staatsbildung, des nüchternen discreten Verstandes, der Historie und Sittenlehre; die ganz formlose Sprache kann in der Poesie und Philosophie nur mäßige Entwickelung erlauben.

Dem stellt sich wieder westlich der Semitismus entgegen, caucasischer Rasse aber selbständiger Sprachfamilie, mit vorherschendem Trieb des abstracten Monotheismus, dem sich doch das seefahrende Phönicien opponiert. Die alten nördlichen Dialecte gehen bald im arabischen Islam auf. Poesie und Wissenschaft sind der theoretischen Richtung und bald dem Despotismus dienstbar.

Zwischen Indien und Arabien erhebt sich die persische Nazionalität, dem ersten in Rasse und Sprache verwandt, aber im Clima gemäßigt, nicht der indischen Phantastik sondern einer abstracten Symbolik zugewendet, die dieses Volk dem arabischen Islam entgegenführte, politisch in einem kräftigen Feudalwesen mit formeller Monarchie emporstrebend. Unter allen diesen orientalischen oder vorherschend asiatischen Nazionalitäten ist die persische zuverlässig diejenige welche dem europäischen Geiste am nächsten verwandt ist.

Griechenland, an der Schwelle des Orients, aber im gemäßigten Himmelsstrich, der durch ein lebenförderndes Inselmeer die Küstenländer zur Rührigkeit und zum lebendigen Gefühl der Freiheit weckt, ist in Rasse und Sprache dem Indier am nächsten, aber mit höherer Culturfähigkeit, die politische Bildung bleibt auch hier zersplittert, aber die Religion der Phantasie entwickelt die reinste Dichtform, entlehnt die plastische Technik von dem stummen Aegypten und vergeistigt sie, und nachdem sie die Kunst vollendet, wird aus dem Freiheitsbegriffe die Grundlage für die Wissenschaft gefunden. Auf Griechenland, sofern es dem Orient als Ganzem widerspricht, beruht unsere europäische Bildung.

Das benachbarte Rasse- und Sprachverwandte Italien ist doch im Grundcharacter dem östlichen China näher; Verstand, Staatsbildung, formeller Freiheitsbegriff in den Rechtsformen ist das herschende; die griechische Bildung wird erst als Ferment aufgenommen und durch die römische Weltherrschaft nachmals der europäischen Welt mitgetheilt.

Die bis hieher isolierten Nazionalitäten waren durch Rom in Conflict gerathen; als Reaczion gegen Rom macht sich von Norden die Völkerwanderung keltischer, germanischer, später finnischer, slawischer, tartarischer Völker, dann vom Süden die semitische Religion geltend, welche die griechische Bildung jezt in sich absorbiert.

Wenn die Völkerwanderung auch nicht im ersten Impuls von den Germanen ausgeht, so sind sie doch das activste Volk in derselben, das zunächst freilich als Naturgewalt wirkt. Die ursprüngliche germanische Bildung aber hat die nächste Aehnlichkeit mit dem persischen Feudalismus, nur ist ihre Religion mehr die personificierende indische, die nicht zum griechischen plastischen Ideal sich vollendet. Das Mittelalter stellt den Proceß dar, daß das nordische oder germanische Element ganz Europa durchdringt, nach Westen und Norden die keltischen, finnischen, slawischen Elemente absorbiert oder doch bei Seite schiebt, im Süden dagegen selbst der griechisch-romanischen Cultur zum Opfer wird. Der Feudalstaat und das Christenthum dringen überall durch, aber im südlichen Europa schlägt die neuromanische Mundart vor und absorbiert die gothische. Darum folgen sich in der Entwicklung romanische, germanische, endlich slawische Völker. Die Cultur, die in Griechenland die einzelnen Stämme, Äolier, Dorier, Jonier, Attiker im Kampf mit einander entwickelten, wurde jezt auf das größere Areal Europa übertragen, das im Verhältniß zu dem compacten Asien immer noch einen durch Meereinschnitte besser gegliederten Länderorganismus darstellt. Diejenigen Länder waren hier im Vortheil, welche natürliche Grenzen hatten; ihre Nazionalität konnte sich schneller und reiner abgrenzen, so sind Italien und Hispanien durch peninsularische, Britannien, gewissermaßen auch Scandinavien durch eine insularische Lage von ihren Stammesbrüdern getrennt, wogegen Frankreich, Deutschland, Polen und Rußland ein Continuum von Areal bilden, welches die politischen und Nazionalgrenzen einem fortwährenden Schwanken aussetzte.

Das folgenreichste europäische Ereigniß nach der Völkerwanderung waren ohne Zweifel die Kreuzzüge. Hatte die erste die gemeinschaftliche Basis der Bildung gelegt und dann der individuellen Isolierung der Nazionalitäten Raum gegeben, so waren die Kreuzzüge das Phänomen, welches die Gemeinsamkeit der Interessen dieser Völker, der

Glaubensform und des Feudalismus constatierte. Es war freilich ein Mißverständniß dieser jungen Gesellschaft, daß sie dem Geist des Christenthums entgegen den Werth des Glaubens an die „irdische Schelle“ knüpfte. Aber was eine Periode bewegt mag im einzelnen immerhin Mißverständniß sein; die Idee ist als dunkler Drang der Zeit vorhanden und das Bedürfniß war hier, daß die europäischen, vor der Hand die romanischen und germanischen Völker durch eine gemeinschaftliche That in Conflict geriethen und sich in diesem und am gemeinschaftlichen Feind bildeten und entwickelten. Der Orient hatte bis dahin immer noch das Prärogativ der geistigen Bildung; die Kreuzfahrer eroberten antike und orientalische Bildung und brachten sie in die Heimat zurück. Man hat darum geistreich die Kreuzzüge der europäischen Völker mit dem die griechischen Stämme vereinigenden Trojanerzug verglichen. Von jezt ab sank die Cultur im Orient, während sie im Westen stieg. Aus Byzanz kam die gerettete antike Bildung nach Italien, von da nach Europa. Die Hegemonie des südlichen romanischen Theils war damit gegeben; sie sprach sich äußerlich als italisches Pabstthum aus, dem der germanische Kaiser die natürliche Opposizion machte. Die romanische Bildung stand auf ihrer Höhe als die Hispanier America entdeckten und fand ihre Grenze in der deutschen Reformazion, die die Hegemonie auf den Norden übertrug. Wir wollen jezt die romanischen, dann die germanischen Nazionalitäten characterisieren.

Ehe wir aber die europäischen Völker abhandeln, müssen wir noch einen Blick auf die griechische Kunst werfen. Denn sie ist das goldne Vlies, das die Kreuzfahrer nach Europa geholt haben, an dem Maßstab der griechischen Kunst wurde von jezt an die Bildung der Völker gemessen, sie war das bewußte oder das unbewußte Vorbild dessen was die übrigen Völker in der Kunst erstrebten. Auf den Canon der griechischen Kunst haben unter uns besonders wieder Göthe und Hegel gedrungen, haben aber auch nicht vergessen darauf hinzudeuten, wo die Grenze der Verehrung für die Alten liegt und liegen muß. Nicht alles antike ist für uns classich und mustergiltig, ihre Musik und Malerei ist untergegangen und die noch mangelhafte Technik konnte auch noch kein vollendetes hier leisten; anders ist es mit der massiven Bildkunst, Architectur und Sculptur, und mit der nicht durch das

Material gefesselten Poesie. Die Basis der griechischen Bildung ist, wie jedermann weiß, Homer, das sogenannte volksthümliche Epos. Göthe hat Homer sein ganzes Leben mit einer man kann sagen religiösen Pietät verehrt (Andacht liturgischer Leczion im heiligen Homer, sagt er), das geistreichste was über Homer theoretisch gesagt worden findet sich in Hegels Aesthetik zerstreut. Er hatte von Jugend auf keinen Dichter mit so viel Liebe studiert und kannte die neuern Dichter viel weniger. Wir sind gewohnt Homer als die Genesis der Poesie zu betrachten, wie sie unmittelbar aus dem Volke hervorgeht. Diß ist vielleicht nicht ganz richtig. Was wir den Homer nennen, steht, wie jedermann weiß, auf der Schulter der rein volksmäßigen Rhapsoden, es hat eine kunstgeübte Hand die zerstreuten Züge in ein Kunstganzes vereinigt, und ohne gründliche Reflexion über das Schöne war das nicht möglich. Homer ist darum die Krone des Volksepos, weil er bereits auf der Grenze des Volks- und Kunstdichters steht. Der Anfang ist immer rhapsodisch, einzelne Lieder und Gesänge, die eine einzelne That besingen. So finden wir z. B. in der Volkspoesie der Slawen, besonders der Serben eine noch viel unmittelbarere, nicht reflectierte sondern rein anschauende epische Rhapsodik, wo die bewußte Hand des Künstlers noch nicht eingegriffen hat; hier ist ursprüngliche Volkspoesie, denn kein Homer hat hier die Rhapsodien gesammelt und geordnet. Auch die spanische Romanze ist einfacher als Homer. Dagegen sagt man mit Recht, daß Homer die Krone der gesammelten Volkssage bildet. Auch unser Nibelungenlied ist ein Sammelwerk, aber hier fehlte eben die Kunst des Sammlers, daher die Formlosigkeit. Die indischen Epen sind mechanisch zusammengereiht; rohes und wildes Material neben einzelnen mit bewußter Kunst ausgeführten Episoden, die eigentlich selbständige Werke sind. So haben wir auch im Hildebrandslied, im Beowulf, in einzelnen Liedern der Edda vortreffliche Fragmente von Heldenliedern. Der persische Firdußi dagegen hat seine historischen Stoffe schon völlig mit Reflexion und Anlehnung an die Geschichte aufgefaßt, ähnlich wie Virgil mit den italischen Sagen verfuhr, der aber freilich in der Form den Homer schon äußerlich nachahmte, was ganz etwas anderes heißen muß. Wenn wir nun die Herrlichkeit der homerischen Poesie bestimmt in den Umstand setzen, daß dieser Sammler es verstanden hat, die einzelnen volksmäßigen Rhapsodien kunstmäßig

zu vereinigen, so müssen wir freilich diß Epos als Ganzes vor allen bewundern, auf der andern Seite muß man aber auch die Göthische Pietät für diß Werk nicht in den Götzendienst übertreiben und sagen, alle spätere Kunstepik ist ihm gegenüber nichts werth; das moderne namentlich comische Epos hat einen ganz andern Gehalt als das Volksepos und kann nicht an seinem Maßstab gemessen werden. Homer ist für unsre gebildete Zeit die eigentliche Poesie des Jugendalters, er ist namentlich die Poesie des Knaben, in dem Moment, wo er in die Pubertät eintritt. Da macht uns Homer den tiefsten Eindruck, und wenn viele Männer Homer so ausschließlich lieben, so liegt der Zauber eben in dieser Illusion der Jugend, in die der Mann sich gerne zurückversetzt; das war namentlich Göthes Fall. Ein Mann der gewohnt ist, Shakspeare zu lesen, wird selten auf Homer zurückgreifen, denn er will nicht Beschäftigung der Sinne, sondern der Reflexion, die in Homer noch sehr mager ausfällt. Vor dieser Ueberschätzung des Kunsttalents eines Homer pflegte Hegel mit Recht zu warnen. Ich hörte ihn selbst auf dem Catheder sagen „solche Talente haben wir nun auch heute noch." Es ist die klar und rein festgehaltne wenn auch noch niedrige Culturstufe, die wir in Homer bewundern.

Griechische Lyrik ist eigentlich nie mustergiltig gewesen als durch Mißverständniß. Die Anschauung ist in der griechischen Poesie zu mächtig, um die Reflexion zu der Freiheit gelangen zu lassen, welche diese Kunst verlangt. Das einfach volksmäßige wie in den sogenannten anacreontischen Gedichten ist noch zu unbedeutend und spielend, und die pathetische Kunst eines Pindar ist noch gar nicht durch die bändigende Reflexion hindurchgegangen, man kann sagen sie ist eine zerrissene Epik, die nicht einen Zweck des Gedankens verfolgt, sondern ihre Zwecke über der Ausführung der Details verliert. Die lyrische Form Pindars beruht auf der musicalischen Strophenform. Diese Form hat Horaz nachgeahmt, aber mit viel reicherer Reflexion; doch ist Horaz größer, wo er frei von dieser Fessel sich auf den einfachen Hexameter beschränkt. Griechische Strophen in neuern Sprachen nachzuahmen, ist immer ein erotisches Vergnügen gelehrter Leute geblieben, das nie einen nazionalen Werth haben kann. Wahrhaft volksthümliche Lyrik finden wir bei den slawischen und germanischen Völkern, die vollendete Kunstlyrik villeicht erst bei Göthe.

Das zweite welthistorische was die griechische Kunst produciert hat, ist ihr Theater. Den Begriff der individuellen Freiheit, der Selbstbestimmung im Individuum, welche die Seele ihrer Tragödie ist, hat man von jeher in ihrem hohen Pathos bewundert; Hegel hat besonders die sittliche Poesie dieser Kunstwerke immer gebührend hervorgehoben; sie sind von dieser Seite unübertrefflich; in der Comik fesselt Aristophanes durch die geniale Kühnheit, erst die neuere Comödie hat aber das eigentliche wahrhafte Lustspiel geschaffen. Nach den Griechen und unabhängig von ihnen haben Indier und Chinesen eine Art Drama geschaffen, was namentlich das eigenthümliche hat, daß es die abstracte Scheidewand zwischen Tragödie und Comödie niederreißt, das heißt, die Lebenswahrheit der Comödie auch auf den tragischen Stoff überträgt, und das war es, was freilich unbewußt, die neuern Nazionen zu dem griechischen Drama noch hinzubrachten. Da wo man an der antiken Abstraczion festhielt, tragische und comische als zwei getrennte Welten zu behandeln, wo man die sogenannte classische Bühne mechanisch nachahmte, blieb die Kunst im Ganzen hinter dem griechischen Vorbild zurück; das war der Fall bei den Franzosen, bei den Italienern, auch in den antiken Dramen Göthes. Da wo man diese Kunst von neuem aus dem Quell der Natur schöpfte, entstand ein größeres, das die Vorzüge der antiken und orientalischen Bühne in sich fühlte, und dieses war der Fall zuerst in Spanien, vollendeter in England. Griechisches Theater ist uns ein verehrungswürdiges durch seine historischen Bedingungen, durch die erste Erscheinung der Gestalt auf der Erde, aber neben Shakspeare können wir die griechischen Dramen nicht mehr als ein Vollendetes genießen.

Die dritte unsterbliche That des griechischen Volkes beruht auf der plastischen Kunst, die sie von den Aegyptern entlehnt haben. Und zwar zuerst die Architectur, vorzugsweise der Tempelbau. Hier haben sie ein einfach schönes, auf der symmetrisch geradlinigen Grundlage ruhendes Stylmuster für alle Zeiten aufgestellt, das nur für specifische Zwecke der complicierteren Romantik der römischen, byzantinischen, gothischen Bauart nachstehen muß. Ewig vollendet aber bleiben ihre Göttersculpturbilder; wo die Welt das nackte erträgt, muß sie dieser sinnlichen Vollendung huldigen; wo man andre bekleidete Formen vorzieht, da steht diese Kunst unter Zwecken befangen, die ihrer eigent-

lichen Natur fern sind, wie z. B. in unsern Porträtstatuen, in denen wir nicht Ideale, sondern Persönlichkeiten, wenn auch idealisierte verewigt sehen wollen. Aber die moderne Malerei geht auch in der Kunst über die griechische Sculptur hinaus. Neben unsrer Malerei läßt die griechische Statue kalt, wie das griechische Drama neben Shakspeare.

Die griechische Poesie ist so weit sie uns erhalten ist, rhythmisch. Von Poesie in prosaischer Form hatte sie Anfänge, theils dialogische theils erzählende. Diese Formen sind aber erst nach ihnen zur vollen Entwicklung gekommen. Ihre Prosa entwickelte sich als politische Redekunst und als Geschichtsschreibung, worin sie ebenfalls erste Muster aufstellten, endlich aber ist ihre lezte welthistorische That, die Philosophie begonnen und begründet zu haben. Sie konnte erst bei gereifter Bildung der neuern Völker wieder aufgenommen und auf höherer Stufe weiter geführt werden. Wir können auch hier einen Plato und Aristoteles nicht mehr für ein höchstes gelten lassen.

Dieses alles haben die Griechen geleistet; wir wenden uns jezt zu den übrigen europäischen Nazionalitäten zurück.

Italien, wie wir es ethnographisch bezeichnen, ist jezt durch Naturgrenzen geschlossen; außer drei größern Inseln ist es die Halbinsel, welche durch die Alpenkette von Frankreich und Deutschland sich abschließt, nur gegen das slawische Illyrien ist keine scharfe Scheidewand gezogen. Diese Nazionalität sehen wir aber entstehen. Im Anfang der Geschichte ist Norditalien von keltischen Völkern bewohnt, Süditalien von griechischen Colonien besezt und fast ganz griechisch, in Sicilien scheinen punische Colonien einen semitischen Gegensatz zu bilden. Das mittlere Land war auch nicht von Einem Volke bewohnt. Lazium, wo wir den Ursprung der Latinersprache ansetzen, welche unzweifelhaft eine nahe Schwester der griechischen Stammsprache war, hatte in seiner nächsten Nachbarschaft dialectisch verschiedene Stämme wie die Osker und Umbrer, aber auch das Volk der Etrusker, deren Sprachreste bis heute noch nicht erklärt sind aber wahrscheinlich einer radical verschiedenen Suffixsprache angehören. Jene Dialecte und das Etrurische verschlang die aufstrebende Römersprache, aber erst im Verlauf der antiken Weltepoche wurde Nord- und Süditalien vollkommen latinisiert. Die älteste volksthümliche Poesie der Römer, von der uns interessante

Fragmente erhalten sind, sind nicht in der quantitierenden Form der griechischen Verse, sondern viel freier construiert und durch das Kunstmittel der Alliterazion zusammengehalten, was sehr merkwürdig ist, weil diß dieselbe Form ist, in der die älteste germanische Poesie, in der Edda, bei den Angelsachsen und in unserm Hildebrandsliede auftritt. Diese Alliterazionsform liegt auch noch der ältesten Kunstpoesie zu Grund, welche in Nachahmung der griechischen Dramen besteht, wovon wir Plautus und Terenz vollständig besitzen. Auch hier ist die Quantität nicht das versmessende Element und die Alliterazion unverkennbar. Dann aber wurde neben dem noch etwas freieren Hendecasyllabus der Hexameter und Pentameter von den Griechen angenommen, bei Horaz gar die Pindarische Strophe ins Latein übertragen, die doch kaum volksthümlich wurde. Die einheimische Poesie der Römer ging durchaus von der Reflexion aus, war practisch aufs Leben gerichtet, wollte nicht schildern sondern das Leben durch den Gedanken beherschen. Daneben hat die Lyrik mehr Innerlichkeit, Einfachheit, wie wir sagen Gemüthlichkeit, mehr Subjectivität und endlich auch ernsteres Pathos; diß erklärt einerseits die Lyrik von Catull, die tiefer als Anacreon, das sentimentale Pathos bei Virgil[1]), auch bei Properz, anderseits die didactische Richtung, die gleich zu Anfang bei Lucrez hervortrat, und in der der Satire sich zuneigenden Richtung bei Horaz, Persius und Juvenal die energischten Produczionen römischer Dichtung zu Tage gefördert hat. In Marzial schloß sich diese Poesie in ihre lezte Miniatur-Zierlichkeit ab, war aber jezt bereits aus Italien zu den Provincialen übergetreten, denn Marzial war wie viele der damaligen Dichter ein Spanier und im vierten Jahrhundert ist bereits in Gallien Ausonius der berühmteste lateinische Dichter. Im sechsten Jahrhundert stirbt das reine Latein der Volkssprache; diß erkennt man an den Urkunden, welche von jezt an immer noch latein geschrieben werden, aber die Flexionen, namentlich die Casus wild durcheinander werfen, zum Zeichen, daß sie als solche nicht mehr gefühlt wurden. Die durch die Völkerwanderung herbeigeführte Mischung mit germanischen Einwanderungen hat diß zuwege gebracht; die Sprache

[1]) Wie unepisch er ist, sieht man z. B. daran, daß er das Jagdabenteuer der Dido mit Aeneas in drei Versen, darauf aber die Allegorie der Fama über das Ereigniß eine Seite lang ausführt.

war jezt in ihrem Verjüngungsproceß zum sogenannten Italienischen, d. h. zur neuromanischen Form begriffen; in solchen Uebergangszeiten kann es keine Literatur geben, weil jede Provinz den Dialect sich eigenmächtig zurecht legt; erst allmählig kommt wieder ein Gemeinbewußtsein in der Sprache zu Stande, das sich dann als Schriftsprache fixiert. Erst mit dem 13. Jahrh. treffen wir das italienische fertig, es tritt zuerst in Sicilien, gleich darauf aber in Toscana ans Licht und Dante fixiert es durch sein classisches Gedicht. Die neue Sprache hat die Dehnung aller Tonvocale durchgeführt, die nicht durch die Posizion gedeckt sind, und damit ist die alte Quantität zu Grabe getragen. Diß geschah in Italien früher als in Deutschland. (Statt amo, amâs, amat heißt es jetzt âmo, âmi, âma.) Die Gothen lernten in Italien bald italienisch sprechen; obwohl viele zumal auf's Lehnswesen bezügliche deutsche Wörter sich in die neue Sprache einschwärzten. Wichtiger aber war der Einfluß des von Süden gekommenen Christenthums, um so mehr als das römische Bisthum bald der geistliche Centralpunct für das Abendland wurde und das Primat des römischen Pabstthums sich consolidierte. Auch die von Byzanz gekommene griechische Bildung wurde von Italien dem übrigen Europa vermittelt. Rom wurde dadurch aufs neue der nazionale Centralpunct auch specifisch für Italien. Zwar wurde das benachbarte Toscanisch die eigentliche Grundlage der Schriftsprache, dem aber das römische zunächst verwandt war. Merkwürdig ist noch, daß das alte Römisch eine streng centralisierende Mundart gewesen war, die keine Provincialgeltung neben sich duldete, das neuitalische dagegen übte eine mildere Herrschaft über die Provinzen und stellt sich hierin mehr das Vorbild der altgriechischen Dialecte; nicht nur wurden Provincialdialecte bald auch geschrieben, sondern sie drangen in so fern selbst in die Schriftsprache ein, als namentlich in der Conjugazion es den Dichtern freistand, provincielle Flexionen einzuführen, so daß die Verbalflexion sich gar nie vollkommen abschloß. Alle italienischen Dichter wimmeln von dialectischen Verbalformen oder wie man sagt von poetischen Bildungen, die sich dem strengen Canon einer einheitlichen Grammatik entziehen; das ist eine sehr wesentliche Verschiedenheit von der starren lateinischen Grammatik.

Italien, jezt durch den Glauben vereinigt, wurde nie wieder zu einem politischen Ganzen. Die Ansprüche der germanischen Eroberer

aus Norden, des römischen Kirchenoberhauptes im Centrum, der byzantinischen Herscher im Süden, endlich auch der Saracenen in Sicilien und der scandinavischen Abenteurer hielten einander immerfort im Schach, so daß sich eine bunte Masse von monarchischen und republicanischen Gemeinwesen fortwährend ablösten, verdrängten und wieder eine Zeitlang das Gleichgewicht hielten. Die Monarchie siegte zuerst im Süden, im Norden mehr die republicanische Städteverfassung, in der Venedig, Florenz, Genua aufblühten. So ist es natürlich, daß die italienische Poesie einen vorherschend provinciellen Character, nicht nur in der Sprachbildung, zu Tage legte. Dantes Poesie ist eigentlich die energische Darstellung des florentinischen Parteihasses und auf diesem Pathos beruht die Größe seines in der Anlage didactischen epischen Gedichtes. Von seinen Landsleuten neigte sich der formelle Liebessänger Petrarca mehr zum vornehmen Leben des Diplomaten und Boccaccio ist der Repräsentant der behaglichen aber sinnlich frivolen Bürgerlichkeit. Jener hat die Versform, dieser die urbane Prosa zur classischen Vollendung gebracht. Als der eigentliche Mann des Volkes aber stellt sich der wilde Florentiner Cellini in seiner merkwürdigen Selbstbiographie dar. Dann aber wandte sich die Poesie aus Toscana nach der Lombardei, wo in der Octavstanze jezt die Sprache ihre reichste Fülle und Volltönigkeit in der epischen Form zu Tage legte; was Pulci uud Bojardo begonnen, erreichte in Ariost seine Vollendung. Virgil ist Nachahmer, Ariost ist es nicht; er hat eine ganz neue Kunstform, das comische Epos geschaffen. Ihm folgt der, obwohl im Süden geborne Tasso als schwächerer sentimentaler Nachhall und dann schlug das Epos in die einseitige Comik um. Für das Drama war die Sprache zu breit und vollmundig; keine Form für die Tragödie war möglich und im Lustspiel war es nur der Provincialdialect, der zumal in venezianischer Prosa einige Effecte erreichte. Aber die italische Kunst hatte sich inzwischen, dem alten Römerthum ganz entgegen, vorzugsweise auf die sinnlichen Künste geworfen. Griechisch-römische Architectur wurde in reicheren Formen modernisiert, theilweise mit germanischen Einflüssen, die vielstimmige Musik wurde als Kirchengesang ausgebildet, statt der Tragödie wurde die Oper gefunden, und endlich erstieg die historische Malerei an der Hand der Kirche hier ihren höchsten Triumph in den römischen und florentinischen Malern,

worauf die norditalischen in Vollendung der Technik die mehr weltliche Seite der Kunst ausbildeten. Gesangsmusik und historische Malerei sind die höchsten Gebiete, welche der neuitalische Geist selbständig cultiviert hat.

Die Geschichte Italiens im Ganzen stellt den interessanten Proceß dar, wie ein Volk vom abstractesten politischen Interesse aus sich immer weiter in die Mächte der subjectiven Lebensthätigkeit zurückzieht und seine moderne Sehnsucht nach politischer Einheit kann man nur als den Ueberdruß an der alles zerflößenden Subjectivität betrachten, aber ein so durchgebildetes Volk möchte schwer sein zur Entsagung und Aufopferung der individuellen Interessen zurückzuführen, durch welche die politische Einheit bedingt ist. Abstracte Einheit auf Kosten der nazionalen Bildung kann man dem Lande nicht wünschen.

Hispanien, durch die Pyrenäen eine völlige Halbinsel, ist ein viel compacteres Land als Italien, das mittlere Hochland rauh, das Küstenland warm. Während aber Italien für die Europäer das classische Land des Süden und von jeher das Land der Sehnsucht für die Reisenden ist, ist Spanien die südliche terra incognita und uns fast so unbekannt wie Rußland; es wird den Eisenbahnen vorbehalten sein, diese Länder erst dem europäischen Verkehr zu unterwerfen und zu assimilieren. Diß große Westland tritt erst in die Geschichte durch punische und griechische Colonien und als die Römer anfingen es zu erobern. Damals soll es von zwei Völkern Celten und Iberern bewohnt gewesen sein; aller Wahrscheinlichkeit nach waren leztere Basken, die das eigentliche Aboriginervolk oder das zuerst angesessene Spaniens sein mögen; es finden sich bei Marzial Spuren, daß seine Muttersprache, im heutigen Aragon, baskisch war. Es ist eine Suffixsprache wie die finnische und tartarische oder wie die innerafricanischen. Jezt ist sie auf den Pyrenäenwinkel um Bayonne als Volkssprache eingeschränkt. Die Römersprache faßte als Sprache der Bildung im ganzen Land festen Fuß und viele lateinische Dichter gingen aus Spanien hervor. Das Romanische assimilierte nicht nur wie in Italien die Gothen und andre Germanen, sondern später auch die Araber; von beiden Völkern blieben nur einzelne Wörter und Namen in der Sprache hängen; das Latein ist also sprachlich die Basis der spanischen Nazionalität, vom italischen nur wenig in der Betonung verschieden

und durch einige Aspiratlaute, welche eher baskisch als arabisch und eher gothisch als griechisch sind. Doch war Anfangs noch kein Centraldialect, das östliche Catalonisch schloß sich in Abstumpfung der Wörter ans Provenzalische und lebt heute noch als Patois, das südliche Andalusisch war am längsten arabisch und spricht noch heute das schlechteste Spanisch, das westliche Portugal, am günstigsten für die Schiffart gelegen schloß sich durch diese excepzionelle Stellung gegen das Binnenland ab und riß sich endlich politisch und als Schriftsprache von der Halbinsel los ganz wie Holland von uns, das Baskenland dagegen unterwarf sich politisch und social dem centralen castilischen Dialect, der endlich die Schriftsprache constituierte, mit Ausnahme des weichlichen Portugiesisch, dessen berühmte Nasaltöne aus keiner fremden Einwirkung abzuleiten sind; diese Erweichung kennen wir auch. Die ältesten erhaltenen spanischen Dichtungen aus dem Ende des Mittelalters sind in einem ungeschlachten langen Reimvers, dem Vater des Alexandriners, wohl noch älter aber ist die volksthümliche gesungene Romanze, die statt des Reims die fortlaufende Assonanz hat, und der man schon orientalischen Ursprung vermuthen wollte. Die Assonanz ist aber nicht arabisch, die Dichtweise der slawischen am ähnlichsten. Die Romanze ist ohne Zweifel die nazionelle Basis aller spanischen Poesie; daher namentlich das spätere Drama ihre Form als Grundlage in sich aufgenommen hat; es spricht sich die immer lebendige Stegreifsproductivität des Volks in diesen von Anfang an bis heute sich neu erzeugenden Volksgesänge aus. Eigentliche Kunstpoesie beginnt erst mit dem sechzehnten Jahrhundert, der Form nach unzweifelhaft mit Einwirkung des italienischen Vorbilds, aber im Gehalt durchaus selbständig und in nazionaler Bedeutung die italische Poesie überragend. Die Castilier Boscan und Garcilaso begannen die lyrische und pastorale Poesie, das Drama der portugiesische Schauspieler Gil Vicente, der im gereimten Romanzenvers comische Scenen aus dem Volksleben dichtete; ihm folgte der andalusische Schauspieler Lope de Rueda, der in castilischer Prosa dichtete. Diese zwei sind die Vorläufer des spanischen Drama, Camoens und Cervantes haben sie in ihren Jugendwerken nachgeahmt. Hier ist bemerkenswerth der Unterschied der spanischen Dichter von den Italienern. Diese waren immer Gelehrte und die politische Zersplitterung des Vaterlandes trieb sie in Parteiinteressen, die nicht

direct nazionale sein konnten. Die spanischen classischen Dichter gehören alle dem Adel an, sie treiben sich in der Jugend abenteuernd gewöhnlich in Kriegsdiensten ihres Königs durch die Welt und gehen erst im Alter zum contenplativen Leben, oft in Mönchsgewand über, und schreiben dann die Resultate eines durchgekämpften Lebens. So wurde der Portugise Camoens durch Liebeshändel am Hofe in einen Seefeldzug nach Africa, später in die Reise ums Cap und bis China getrieben, wo er sein bekanntes Epos schrieb. Schon im Exordium weist er darauf hin, seine Dichtung sei nicht Ficzion wie bei Homer, Virgil, Ariost, sondern die Wahrheit bilde die Substanz; er will sein Volk als kühne Seefahrer characterisieren und das ist ihm gelungen. Das Gedicht ist formell nicht mit Ariost zu vergleichen, hat aber den patriotischen Ernst voraus und was die Hauptsache ist, es fixierte diese hispanische Mundart in eine classische Form. Er ist villeicht noch größer als Lyriker; die Formen sind die Petrarcas; während aber dieser eine fingierte Leidenschaft bloß stylistisch selbstgefällig besang, sehen wir den Portugiesen in der pathologischen Emphase einer wirklichen Leidenschaft befangen; es ist die höchste Melancholie des Sanguinikers der im Widerspruch mit der groben Realität sich durch die Welt schlägt, die ihn zu unterdrücken nicht nachlassen kann; in diesem Pathos erlag aber der Dichter, er stirbt tragisch und verkannt im Spital. Mit ihm ging die classische Dichtung auf den castilischen Dialect über und zwar gleich auf ihren größten Mann Cervantes; dem Lyriker folgte der Epiker. Auch er war zuerst Soldat und Abenteurer, war in Algier gefangen und kämpfte in Schlachten mit, erst mit dem reifern Alter begann er zu schreiben, seltsam mit einem Schäferroman und schrieb einige Dutzend Schauspiele die kein Glück machten. Verstimmt und schon übers mittlere Alter hinaus mag ihn Boccaccio auf die prosaische Erzählung geführt haben; wenn aber Boccaccios Kunst im Styl eingeschlossen ist, so hat Cervantes in seinen Erzählungen das ganze nazionale Leben von seiner energischten Seite aufgefaßt, obwohl ihm Comik und Satire den Ausgangspunct boten. So hat er den einseitigen Idealismus seiner Jugend im Don Quixote parodiert, die reizendsten Bilder spanischen Volkslebens aber im seinen Novellen niedergelegt. Diesem Dichter sind nie Verse gelungen, er hat aber die zierlichste Prosa geschaffen; ja was ihn wie ich glaube zum reinsten Repräsen-

tanten seines Volkes macht, sein Naturell ist dadurch merkwürdig, daß es auf einem decidierten Phlegma basiert ist; daß auch der Phlegmatiker Poesie von der herrlichsten Art producieren kann, das sehen wir an diesem Dichter. Cervantes schlug sich hart durchs Leben mit seltner Unabhängigkeit, er wurde auch im Alter nicht Geistlicher; gleichwohl hat er der religiösen Süßlichkeit die im Blut auch steckt, sein Opfer gebracht in dem späten schwächlichen Roman Persiles und Sigismunda, der wieder in die Unreifheit seiner Jugend zurücksinkt. Cervantes im kräftigen Mannesalter ist der wahre Eckstein, an dem sich die Tüchtigkeit dieser Nazionalität erproben mußte. Aber bei der Prosa allein konnte die Poesie nicht stehen bleiben; aus der Romanzenform entwickelte wie mit Einem Zauberschlag Lope de Vega das spanische Drama, das Romantik und Parodie in sich vereinigte, wie es den Assonanzvers mit der italischen Kunstlyrik verband. Lope war ein zu sprudelndes Talent um die Form ganz correct zu vollenden; nach einer abenteuernden Jugend schrieb er Tausende von Schauspielen die bald Spanien überschwemmten, die besten mit historischer Grundlage, und der auf diesem Gebiet aus dem Felde geschlagene Cervantes nannte ihn das Wunder der Natur. Er schrieb geistlich geworden bis ins höchste Alter. Der vierte Mann Calderon, steht in ruhiger Klarheit, der spanische Sophocles, als der Typus des spanischen Dramatikers in seiner Vollendung; mit gemäßigter Leidenschaft warf er sich in vollem Bewußtsein in seinen Dichterberuf, zum Theil in Anlehnung auf religiöse Grundlage, was eben das nazional catholische Element war, aber namentlich im Conversazionsstück das unsterbliche Musterbild einer urbanen aber ritterlichen Geselligkeit. Er lebte zulezt, ebenfalls geistlich und hochgeehrt, das glücklichste Dichterleben eines spanischen Autors und in ihm wurden die Leiden des Camoens und Cervantes durch die Nazion gebüßt und gut gemacht. Er nahm aber auch die Kunst mit sich zu Grabe. Zwar hatte er noch einige große Nachfolger, Moreto, Rojas und den Americaner Alarcon; Spanien hat auch einige kirchliche Musiker und einige große Maler hervorgebracht, aber in der Poesie wurden sie die erste der romanischen Nazionen. Mit dem siebzehnten Jahrhundert schloß Spaniens staatliche Blüte ab. Das Land war als Feudalstaat im Kampf gegen die Araber zur ritterlichsten Monarchie emporgestiegen und es stand auf seinem Gipfel

in dem Moment als es die Araber aus Spanien verjagte und America entdeckte. Aber das kühne Seevolk das hierin seinen höchsten Triumph feierte legte damit auch den Grund zu seinem Niedergang. Die neue Welt und ihre Schätze entvölkerte Spanien und seine Macht floß in die Colonien, die zulezt undankbar wie alle Kinder den Gehorsam kündeten. Die spanische Nazionalität hat jezt in Südamerica eine zweite Heimat gewonnen, aber in der Cultur sind diese Länder noch nicht selbständig und das Mutterland konnte den Verlust niemals verwinden. Das Volk ist also in zwei Hemisphären zersplittert. Auch der starre Catholicismus war durch die Zeitbildung erschüttert, die in Form der Aufklärung von englischem Protestantismus durch französische Canäle nach Spanien eindrang und hier einen ungeheuren Riß zwischen Glauben und Wissen zur Folge hatte; dieser geistige Zwiespalt offenbart sich in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in dem Patrioten und politischen Rhetor Jovellanos, der mit demosthenischer erschütternder Kraft die Schäden seines Vaterlandes aufdeckte; aber für den genannten Zwiespalt ist bis jezt keine Lösung gefunden und das Land schwankt bis heute zwischen starrer Stabilität und wilder Losgebundenheit der geistigen Kräfte.

Cäsar sagt, Gallien werde von drei verschiedenen Völkern bewohnt und man weiß eigentlich nicht, wie es dann zu dem gemeinschaftlichen Namen Gallien kommen soll. Er sagt, südlich der Garonne wohnen die Aquitanier, das sind wahrscheinlich Basken gewesen, und dieser Theil hätte also vielmehr zu Spanien gehört, nördlich der Marne und Saone seien die Belgen und zwischen beiden, also als Hauptstamm das was die Römer Gallier, sie selbst aber Kelten nennen. Man vermuthet nun, diese Belgen seien ein zweites keltisches Volk gewesen, schon damals stammhaft verschieden, wie sich noch heute der galische und kymrische Stamm gegenüberstehen. Welche aber die Kymren gewesen ist schwer zu sagen. Cäsar sagt ferner, die Gallier zusammengefaßt seien von den Germanen durch den Rhein getrennt, d. h. aber, Gallien habe keine natürliche Ostgrenze, denn Flüsse sind bekanntlich das Gegentheil von Grenzen. Hat Cäsar richtig gehört, so hat sich das germanische erst später über den Rhein verbreitet und sein Zeugniß giebt den Franzosen den alten Vorwand der natürlichen Rheingrenze. Massylien war schon früher griechische Colonie, jezt aber

wurde das Land von den Römern erobert, und civilisiert und wir haben gesehen, daß im vierten Jahrhundert Ausonius von Bordeaux als Dichter blühte, der uns das Land noch als ein durchaus keltisches schildert. Zu welcher Zeit das Keltische, mit Ausnahme des noch lebenden bas breton in Gallien ausstarb ist uns nicht bekannt; es muß mit dem Anbruch der germanischen Völkerwanderung schon am Erlöschen gewesen sein, sonst hätte das Latein nicht in diesem Maß die Basis des Französischen werden können; freilich mit großer Abstumpfung der Formen, einem radical verschiednen Accentsystem, und im Norden mit entschieden germanischer Vocalisazion, wozu auch hier später die Nasaltöne traten. Die südliche Provence schrieb zuerst die Mundart für Poesie, die Kunst der Troubadoure blieb aber in bescheidnen Grenzen eingeschlossen mit vorherschender Lyrik und Didactik. Viel mächtiger entfaltete sich die Epik im Norden. Aus der Bewegung der ersten Kreuzzüge scheint auch diese Poesie ihren ersten energischen Anlauf zu nehmen. Wie weit das Epos von keltischen Elementen und Britannien geweckt wurde liegt noch sehr im Dunkel. Ebenso dunkel ist die Vermischung ursprünglich heidnischer Elemente mit den christlichen Mysterien. Dieses altfranzösische Epos ist in nicht streng gemessnen Langzeilen mit lange fortlaufendem Reim geschrieben. Es war die Poesie der privilegierten Classen, der Geistlichen und Ritter, nicht eigentlich volksthümlich. Diß wurde sie erst, als sie sich auf die Darstellung des realen Lebens, zumal der Bürgerlichkeit einließ, und recht nazional ist hier nur das Fabliau geworden, die gewöhnlich schlüpfrigen Erzählungen im Vierjambenvers mit Doppelreimen. Weniger bedeutend sind die dialogischen Farcen. Man hat öfters in neuern Zeiten diese nordfranzösische Poesie als die eigentlich nazionale der Franzosen darstellen wollen der neuern gegenüber. Poetischer erscheint sie und deutscher, schon darum weil sie unsrer mittelalterlich deutschen Poesie homogener ist; die Wahrheit ist aber, die Völker des Mittelalters waren eben noch nicht zu ihrer rechten Individualität und Nazionalität erwacht, diese war erst indiciert und mußte sie darum aus einander immer weiter entfernen. Frankreich wurde aus einer Masse von Theilherschaften nach und nach in eine Monarchie centralisiert, die Paris als Mittelpunct anerkannte; dazu kam eben über Italien das Studium der griechischen Kunst und wurde populär ehe sich eine einheimische Bühne constituierte. Nun

entlehnte man zwar die Tragödie zunächst aus Spanien, sie sollte aber immer mehr eine mechanische Nachbildung der griechischen werden. Das unglücklichste war, daß man den epischen Alexandriner des Mittelalters für ein Analogon des griechischen Trimeter ansah und aufs Drama anwendete; tiefer aber lag das Unglück, daß die Sprache zwar äußerst wohllautend aber schlechterdings unrhythmisch ist, ja daß man dem in der Poesie geltenden Tonsystem in der gemeinen Sprache einen ganz verschiedenen Anlautston aus germanischen Einflüssen gegenüberstellte. Corneille's tragédie ist eine elegante Hofunterhaltung, Declamazion, Rhetorik, Antithesen, Verhandlung statt der Handlung, diese wird sogar mit Absicht hinter die Bühne verlegt und nachher erzählt, womit das Drama in Epos aufgelöst ist. Dem Gehalt nach ist ein abstracter Heroismus die Hauptsache, der politisch ungefährlich schien, weil er alles historischen Colorits entbehrte; es waren mythologisch-antike Puppen ohne eine Basis im Volksglauben. Der comische Schauspieler Moliere faßte die Kunst allerdings von einer energischeren Seite und wurde wenigstens von Seite des Styls der Gipfel des französischen Schauspiels. Er ging von der italienischen Farse aus, die er verfeinerte, machte dann Studien an spanischen Dichtungen und den römischen Comikern, und suchte endlich ein rein französisches Lustspiel zu gewinnen. Man kann sagen diß Unternehmen ist ihm so weit gelungen, als es hier möglich war. Der von Haus aus heitere Franzose liebt es dem gemeinen Leben einen schimmernden Anflug von Poesie zu überbreiten; er versteht villeicht am besten, sinnig zu genießen; aber eben darum fehlt ihm die Illusion sich in die Kunst als solche zu versenken. Es wird alles in oberflächliche Gegenwärtigkeit verwandelt, nichts mühsam vorbereitet. Der denkende aber im höchsten Grad hypochondre Dichter war von den Schwächen der französischen Gesellschaft tief ergriffen und nun stellt er seinen eignen Character als Folie dieser Leichtfertigkeit hin um sie in sich zu spiegeln und satyrisch an den Pranger zu stellen. Aus dieser Grundstimmung konnte nun aber kein wahrhaftes Lustspiel entstehen. Den Ton der Comödie, den Styl weiß er vortrefflich anzuschlagen, wie aber der polternde Hauptcharacter auf die Bühne tritt, so fällt er bloß in Reflexionen, in die Herbheit eines Pathos, das zum Theil grandios wird und uns in Wahrheit einen viel tragischeren Eindruck macht als die französischen

Tragödien. Man sieht das Unglück des Dichters, aus seiner Nazionalität nicht hinauszukönnen und das ist erschütternd. Daß darum diese Helden am Schluß der Stücke gebrochen, rathlos und resultatlos von der Bühne gehen, ist das undramatische der Sache. Der Franzose hat überall Zwecke, lebt immer im Endlichen, darum ist eine ideelle Erhebung, wie z. B. in Shakspeares Monologen, in dieser Kunst unmöglich; Molieres Verdienst bleibt in der Lebenswahrheit der Darstellung eingeschlossen, wir fühlen die moralische Dissonanz die den Dichter bewegt aber die Anschauung der Idee vermissen wir. Moliere ist der größte Virtuos der französischen Poesie. Zu ihm verhält sich Racine wie Tasso zu Ariost. Er nahm die Corneillesche Form wieder auf, erfüllte sie aber mit Sentimentalität und weiblicher Zärtlichkeit, die Franzosen halten seine Diczion für das schönste im rührend elegischen Styl. Den derben Gegensatz bildet Lafontaine, der das nazionale Fabliau in alter Lüsternheit mit moderner Zierlichkeit und Eleganz wieder erweckte und den sinnigen Laconismus der Mundart in seinen unter anscheinender Nachlässigkeit kunstreich stylisierten Fabeln niederlegte. Er ist der naive Idylliker der Franzosen.

Frankreich hatte bekanntlich in seiner monarchischen Centralisazion die Reformazion gewaltsam unterdrückt und nur das politisch unabhängige kleine Genf wurde eine Grenzfestung der nordischen Glaubensfreiheit. Man hört öfters bemerken, diese Gewaltthat habe den Ruin der französischen Monarchie als Strafe nach sich gezogen und es mag daran etwas wahres sein. Die protestantische Aufklärung besonders in Naturwissenschaft und Moralphilosophie drang jezt von England ein und wurde von selbständigen Geistern wie Montesquieu, Voltaire und dem protestantischen Rousseau als neues Ferment aufgefaßt, womit der französischen Gesellschaft ein gefährlicher Sauerteig eingeimpft wurde. Frankreich ist überhaupt das Land der europäischen Mitte, zwischen die Culturländer Italien und England, Spanien und Deutschland geographisch hineingestellt und bei seiner großen geistigen Rührigkeit muß es auch die Bewegungen dieser seiner Pole in sich reflectieren. Es nahm von Italien die weltliche Musik in sich auf und dilettierte darin, ebendaher die historische Malerei und zugleich die Genremalerei aus den Niederlanden, hier waren sie selbständiger verfahren und in einem Fache, der Landschaftsmalerei haben sie villeicht

das höchste geleistet in der idealisierenden Schule ihrer Claude Lorrain und Poussin; das Drama hatten sie wie gesagt aus Spanien entlehnt, der Volkscharacter und die Sprache boten Hindernisse, aus Deutschland wirkte die Ansteckung der Reformazion und aus England die Anfänge der Philosophie. Hier ist das zweite Gebiet, wo sie welthistorisch einwirkten, kein südromanisches Volk war in diesem Maß für die Abstraczion der Wissenschaft empfänglich und es ist anerkannt, daß die seit den Griechen verschüttete speculative Philosophie mit dem Franzosen Descartes ihren zweiten Kreislauf durch die Welt beginnt, er gab den Deutschen den Anstoß zum Weiterbauen. Durch englische Vermittlung, wo die Philosophie immer mehr realistischen Boden hatte, wirkte das philosophische Element auf Voltaire, der in Frankreich als der eigentliche Reformator oder richtiger Revoluzionär des alten Zustandes betrachtet werden kann. Wie Moliere der größte Künstler oder Virtuos so ist Voltaire der gebildetste Literator und Schriftsteller der Franzosen geworden, ja man kann sagen, dieser Mensch ist die personificierte französische Nazionalität, in noch höherem Sinn als Cervantes die spanische repräsentiert. Man hat ihm oft vorgeworfen, er sei ein Zwitterding zwischen Poet und Philosoph, und das ist richtig, aber das ist es eben was seine Nazion brauchte. Zur Poesie mit zu wenig Phantasie, und zur Philosophie mit zu überwiegendem Verstande begabt sind sie auf dem neutralen und abstracten Gebiet rhetorischer Dialectik allein ganz zu Hause. Neben der bei aller Geschmeidigkeit in Formen, im Grundsatz starr festgehaltenen Basis der alten Kirche mußte diese moderne Reform die gefährliche Gestalt annehmen, daß sie durch die Waffe des Witzes den Volksglauben ins Lächerliche zog, und darum viel gefährlicher erschütterte, als es seine Verjüngung in der protestantischen Kirche vermocht hätte. Kirche und Bildung standen sich bald als unversöhnliche Gegner gegenüber und diese Bewegung wurde jezt durch den von außen gekommenen Rousseau mit moralisch-rhetorischem Pathos unterstützt. Rousseau hatte weit nicht die universelle Bildung Voltaires, auch er hatte bei den Engländern gelernt, aber von der sittlich politischen Seite, und er hatte vor Voltaire ernstere Haltung und persönliche Unabhängigkeit voraus. Rousseau war sinnlicher aber uneigennütziger als Voltaire; von Eitelkeit wollen wir keinen ganz freisprechen, was auch ganz unnöthig.

Rousseau war übrigens noch weit weniger Dichter als Voltaire, ganz abgesehen davon daß er bloß Prosa schrieb; sein Roman zeigt besonders die Halbheit seiner Bildung; einen wirklich poetischen Eindruck macht nur seine Selbstbiographie, weil er sich hier selbst als poetisches Object preisgiebt; sein contrat social konnte nur die gefährliche Abstraczionskraft der Franzosen auf politische Fragen lenken. Voltaire war am größten im satirischen Roman und der romanhaft ausgemalten Geschichte, sein Epos und Tragödie kann man als Ausflüsse einer mangelhaften nazionalen Theorie betrachten; er selber ist er erst wieder im Lustspiel, und im comischen Epos, wo er seine schönsten und eindringendsten Verse geliefert hat. Man kann nun mit Bestimmtheit sagen, daß diese Schriftsteller, in Verbindung mit Montesquieu, Diderot und einigen andern, zwar nicht die unmittelbaren Urheber aber die natürlichen Vorläufer der großen politischen Revoluzion in Frankreich gewesen sind. Wo die alte Form in solchem Grad theoretisch erschüttert war, wurde die Praxis derselben unhaltbar.

Frankreich wurde dadurch in die Iniziative der europäischen Politik gerissen; an der Reaczion der Volksgeister erlag ihr Dictator, aber die Forderungen der Reform waren nicht minder jezt durchgedrungen. England in seiner künstlich politischen Verfassung und insularischen Sicherheit empfand die Erschütterung weniger als die übrigen Länder, Deutschland vereinfachte seinen schwerfälligen Organismus, die catholischen Südländer fielen in den vorigen Zustand zurück. Aber was ist das Resultat dieser langen Catastrophe für Frankreich gewesen? Die natürliche Heiterkeit des Volkes blieb unsterblich dieselbe, Berangers Chansons und das nazionale Vaudeville bezeugen es; das Epigramm ist die einzige natürliche Poesie der Franzosen und um so comischer als das ganz unmusicalische Volk hier zu singen scheint wo es bloß etwas zu sagen hat. Englisches Trauerspiel, deutsche Musik, auch deutsche Philosophie sind jezt als Mächte anerkannt und werden reproduciert. Der Kampf zwischen Kirche und Bildung bleibt ungelöst; Messe und Voltaire ist die Losung, sobald hier Parteien hervortreten und ein eigentlicher Frieden ist gar nicht denkbar; es kann bloß von einem modus vivendi der Parteien die Rede sein. Was aber die Staatsform betrifft, so hat die Geschichte seit der Restaurazion gelehrt, daß einmal die südliche Lebhaftigkeit des französischen

Naturells den englischen Parlamentarismus schlechterdings nicht verträgt, daß aber anderseits die abstracte Bildung des Volks und selbst die Aufopferungsfreudigkeit des politischen Fanatismus jeden drückenden Despotismus nicht auf die Länge ertragen wird. Es ist daher die Gefahr vorhanden, daß das Land, unfähig sich als Republik zu regieren, sich wenigstens die Prärogative einer Wahlmonarchie auch für die Zukunft wird vindicieren wollen.

Die brittischen Inseln haben am Westende unseres Continents dieselbe privilegierte Stellung wie im Osten die japanischen. Die schon sehr nördliche Lage wird durch das westliche man kann sagen atlantische oder Seeklima ausgeglichen. Durch die Situazion auf die energische Thätigkeit der Schiffart angewiesen ist Communicazion nach allen Seiten, Industrie und Handel, daraus materielle Wolfart, endlich Ausbildung der bürgerlichen Rechtsbegriffe das vorherschende, ernste Religiosität wie in Spanien, aber durch die Reflexion vermittelt, daher hier so energischer Protestantismus wie dort Catholicismus, beide in starrer Einseitigkeit und Ausschließlichkeit. Hegel hebt mit Recht die Willenskraft als das radicale des brittischen Characters heraus. Wie viel zu diesem Character die ursprüngliche keltische Nazionalität beigetragen ist zwar dunkel, auf den sprachlichen Zusammenhang des keltischen Volks mit den andern europäischen wollen wir hier gar nicht eingehen, da noch keine haltbare Ansicht zu Tage getreten ist. Zweierlei ist unstreitig; nämlich daß die sächsische Nazionalität, welche jezt sprachlich die Basis des englischen Volkes ausmacht, auch das Hauptingrediens derselben bildet, und zweitens, daß der sächsische Stamm, der in England diß geworden, doch im continentalen Mutterland ein noch anderes war. Für den englischen Character war also eine Combinazion vom Keltenthum und Sachsenthum wesentlich, wozu noch Bruchtheile scandischer und normannischer Bildung kommen. Ebenso unzweifelhaft ist, daß die geistige Productivität, die sich vorzugsweise, ja fast ausschließlich auf die Kunstbildung in Form der Poesie concentrierte, wie in Spanien, ganz wesentlich auf sächsischer Basis beruht, denn keltische Poesie ist das traurigste was wir kennen, die scandische hat hier keinen Einfluß gehabt, und wenn der romanische Geist zur poetischen Zündung dieser Kunstform allerdings beigetragen, so wurde er doch gänzlich durch den sächsischen überwunden. Der sächsische Geist brauchte also die Friczion

der fremden Elemente, um diese Energie der Lebensthätigkeit, der industriellen und politischen Entwicklung, und ebenso um diese höchste Höhe des poetischen Ideals zu erreichen, während der sächsische Geist im Mutterlande, ohne jene Fermente, sich in die Grundrichtungen nach der Musik und nach der Philosophie geistig befreite, die dem Engländer wesentlich fremd sind.

Die Geschichte der Sprache ist die Geschichte der Colonisazion; zuerst, so weit wir wissen, alles keltisch, der Norden scheints galisch, der Süden kymrisch. Dann römische Einfälle, die vorübergehen. Vom fünften Jahrhundert an die Angelsachsen aus Niedersachsen übergesiedelt. Dann fortwährende Einfälle der Scandier. Endlich im elften Jahrhundert die Eroberung durch die nordfranzösischen Normannen. Die Sachsen wurden zu ihrer Zeit Herrn und die keltische Sprache unterdrückt, dazu kam nun Mischung mit scandischen Elementen und durch die gelehrte Bildung der Klöster mit lateinischen, endlich, nachdem der altfranzösische Dialect einige hundert Jahre die sächsische Sprache zu Boden gedrückt hatte, Restituzion der leztern mit Mischung altfranzösischer und später einiger neufranzösischer Elemente. Das ist die englische Sprache, dreiviertel sächsisch, das übrige Latein, Scandisch und Französisch. Decidierte Wurzelbetonung gab den straffen Accent für die Versbildung ab, der sich von der französischen hüpfenden Tonlosigkeit radical lossagte und dieses Moment ist wesentlich für die hohe poetische Ausbildung der Mundart gewesen. Da aber die abgeschliffnen einheimischen Wurzeln zu chinesischer Einsilbigkeit tendierten, so gaben die lateinischen Abstracta unentbehrliche Mauersteine für die Bildung des englischen Verses ab und die Reste von Flexionszeichen geben den alles coagulierenden Kitt her. Durch diese historische Mischung blieb die Orthographie bizarr ungleichartig, aber die Lautbildung wurde allmählig in die feinsten Differenzen ausgezirkelt und fixiert. Ein so compliciertes Sprachphänomen brauchte es, um die shakespearische Poesie zu tragen.

Die Angelsächsische Poesie hat noch vielmehr allgemein mittelaltrigen Character als specifisch nazionalen, wie allenthalben. Die Periode des anglo-normand gehört der französischen Nazionalität an, ihr Spiegelbild ist Chaucer, der die fremden Stoffe in einheimische Volksform brachte; auch Spenser wollte noch ariostische Poesie mit säch-

fischem Character combinieren, er affectiert die Sprache des Alterthums und muß schon zu Lebzeiten veraltet sein, denn gleichzeitig mit ihm erhebt sich. die englische Bühne, welche mit Riesenschritten Sprache und Dichtweise der classischen Form entgegenführte. Das eigentlich classische oder das altenglische Theater lebte nur hundert Jahre, von der Mitte des sechzehnten bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, oder von Elisabeth bis zur Revoluzion. Diese Literatur ist die merkwürdigste und reichste für die Poesie, sie hat Dutzende, ja Hunderte von Poeten produciert, doch läßt sich der wesentliche Gehalt auf vier Hauptnamen reducieren. Marlow hat die Form des Drama im fünffüßigen reimlosen Jambus bestimmt und Shakspeare hat ihr den unsterblichen Gehalt für alle Zeiten eingeimpft. Ich unterscheide übrigens auch bei Shakspeare Werke, die vor der Critik als vollendete Ideale ihre Gattung erschöpfen von solchen in denen die Form den Stoff noch nicht völlig überwältigt hat, was zum Theil aus der noch nicht vollendeten Zeitbildung, theils auch aus der mangelhaften persönlichen Bildung des Dichters erklärt werden muß. Für ganz vollendete Kunstwerke in der Tragödie halte ich z. B. Macbeth, Romeo, Cäsar. Noch unbewältigte Stoffe finde ich in Lear, Richard III., Mangel an der Idealität des Stoffs in Othello, Verunreinigung des Stoffs durch geistig in der Zeit noch nicht gelöste Probleme in Hamlet. Vollendete historische Gemälde im Sinne des cyclischen epischen Drama sind mit tragischem Gehalt Coriolan, Richard II., mit comischem Heinrich IV., das höchste dieser Art, im reinsten Feuer des Patriotismus gedacht ist Heinrich V., zur Satire neigt sich König Johann; Satiren im ausschließlichen Sinne sind Troilus und Timon. Psychologisch romantische Schauspiele sind Maß für Maß, Wintermährchen, Ende gut und Cymbelin. Das vollendete Lustspiel ist der Kaufmann, nächst ihm Viel Lerm um nichts, Dreikönigsabend, der Keiserin Zähmung und als Leztes, das sich der französischen Lebenswahrheit nähert, die Weiber von Windsor. Von der eigenthümlichen Gattung mimischer Gedichte, die das Drama zur lyrischen Gattung zurückführt, sind noch zweierlei zu unterscheiden, einmal das Pastoralgedicht, wovon Verlorene Liebesleiden einen Jugenderguß, Nach Belieben aber die gereifte Gattung repräsentiert, und endlich das Zauberstück, das die Oper vorbereitet,

als Jugendarbeit der Sommernachtstraum, als gereifte Frucht und vollendeter Abschluß der Kunst des Dichters der Sturm.

Mit Shakspeare war das höchste der Kunst, so weit wir es denken können, erreicht; ein absoluter Fortschritt unmöglich. Wollten seine Schüler etwas neues bringen, so konnten sie nur in einseitiger Richtung auf eine einzelne Geisteskraft ihn überbieten. So hat Fletcher das imaginative Element einseitig ausgebildet, er war gelehrter aber nicht gebildeter als Shakspeare, und hat in manchen seiner Stücke den reinen Theateraffect noch weiter getrieben, mit vorspringender Neigung zum Comischen; umgekehrt hat Massinger, nicht eigentlich ein Schüler Shakspeares, eine tiefere Bildung der Reflexion mit klarerer ethischer Richtung einseitig verfolgt, er schlägt das Pathos des abstracten Gedanken an und ist der erste Reflexionsdichter der neuern Bühne, der erst spät in Calderon, Schiller, Lord Byron seine Geistesverwandten fand, wurde darum in seinem Jahrhundert und dem Glanz der imaginativen Schule gegenüber nicht nach Gebühr geschätzt, war auch zu einseitig fürs tragische begabt, was aber dieser Richtung das natürlichste ist. Die genannten vier Dichter nun bilden den classischen Canon der altenglischen Bühne, welchen sich die übrigen Kunstjünger subordinieren. Das erreichte Kunstideal mußte jezt der auf dem Fuße folgenden politischen Entwicklung den Platz räumen. Die Revoluzion schloß die Bühnen, und das nächste war ein vandalischer Puritanismus, in welchem keine Kunst gedeihen konnte und dessen literarischer Repräsentant der düstre Milton ist. Aber auch die Restaurazion fand das Land an geistigen Kräften erschöpft, und die Geschichte des mittelenglischen Theaters ist die traurige Betrachtung, wie die Nazion den wahren Begriff für die Höhe der shakspearischen Kunst verloren hatte, und untergeordnete Geister sich abquälten, die der alten Kunst nicht mehr gewachsne Bühne mit der zahmern romanischen Kunstform zu füllen, welche hauptsächlich durch den jezt neuen Reiz der weiblichen Schauspieler und bald darauf der plastischen Decorazionskünste des Bühnenraums sich ein äußerliches Interesse wecken und fristen konnte. Eine bessere Periode brachte erst das achtzehnte Jahrhundert, das mit Garrik Epoche macht. Das Entscheidende war hier, nicht eine neue dramatische Kunst, sondern die Restituzion Shakspeares auf der Bühne, und zwar jezt mit höherer Entwicklung des mimischen Theils, was

eben Garrik als Schauspieler begründete. Der Hauptaccent wurde jezt auf die Kunst des Schauspielers gelegt, wie er die als classisch gegebenen Rollen zur Darstellung brachte. Von hier an ist also Virtuosität auf der Bühne die Hauptsache, was man vom höchsten Standpunct keinen Fortschritt nennen kann, aber das practisch richtige war. Garrik und Foote als comische Schauspieler groß, beschränkten sich als Dichter auf die geringe Gattung der Farse, wo die Hauptrollen eben auf Mimik und Verkleidungen berechnet sind; die poetischen Talente aber gaben sich nur beiläufig noch mit der Bühne ab, welche in socialer Beziehung ohnehin die Sympathie des Publicums verloren hatte, oder sie jezt an die italienische Oper abtreten mußte. Die Dichter hatten den Ausweg auf das jezt vorzugsweise lesende Publicum. Seit Cervantes seine unsterblichen Muster prosaischer Epik in die Welt gestellt hatte, war der Literatur ein neues Feld erobert, das der prosaisch gewordenen Zeit um so mehr zusagte als es beliebig mit didactischem Stoff erfüllt werden konnte. Der englische Roman hat aber sein höchstes da geleistet, wo er seinem spanischen Vorbild im comischen Stoff getreu blieb, sentimental oder idyllisch wurde er in Goldsmith, cynisch in Swift, preciös humoristisch in Sterne. Später hat ihn Walter Scott zu einer langweiligen historischen Genremalerei breit geschlagen.

Erfreulicher ist darum der Blick auf wieder rhythmische Dichtformen und zwar außerhalb der Bühne. Die Volksballade ist bekanntlich das älteste englische Nazionalgedicht und ist der Bühne vorausgeschritten; man fühlt es Shakspeare an, wie wohlthätig dieses Element auf ihn gewirkt hatte; aber die eigentlichen Kunstdichter hatte die Bühne zu sehr präoccupiert, auch Shakspeares Lyrik und Epik ist keineswegs der Bewunderung werth. Jezt aber, als die Bühne abgenüzt und auch der Roman prosaisch geworden war, erstand in dem Schotten Burns der wirkliche Volksmann, der in seinem angebornen Dialect dichtend gleichwohl die Bildung des Zeitalters in sich aufnahm und der erste und größte englische Lyriker geworden ist. Man kann ihn, so groß der Contrast ist, nur seinem Zeitgenossen Göthe an die Seite stellen. Das reine Pathos energischer Leidenschaft, das diesen Bauern beseelte, entzündete seinen vornehmen Landsmann, Lord Byron, dessen glänzendes Talent, pathetisch episch in lyrischer Reimform, nach-

dem es ein satirisches Ingrediens als nöthiges Gegengewicht in sich aufgenommen, durch sprudelnde Lebendigkeit und reizende Verskunst den Leser bezauberte. So wurde dem Glanz der englischen Bühne eine lyrisch-epische Nachblüte entgegengestellt.

Diß alles haben die Engländer in der Poesie geleistet, und wir müssen jezt noch einen Blick auf die Frage werfen, wie es kam, daß diese Kunst in England so sehr die andern geistigen Thätigkeiten absorbierte. Die persönliche Willenskraft ist das Grundelement des Engländers, sie sind wie Hegel sagt das Volk der intellectuellen Anschauung, der Willen wirkt am directesten auf das vorstellende Vermögen in der Sprachform; der Engländer faßt alles concret als Person auf; daher er das geistige vorzugsweise im Element der Religion anschaut, nicht im abstracten Denken; auch ihre Philosophen gehen von der Wahrheit und Gewißheit der sinnlichen Gegenwart aus, deren Dialectik sie nicht aufzulösen im Stande sind. Wer aber vom persönlichen sinnlichen Wissen ausgeht, der legt auf das Materielle einen überwiegenden Werth; darum sind Industrie und Handel das nazionale Element der Engländer und selbst ihre politische Freiheit nur ein Ausfluß der bürgerlichen Selbständigkeit des Individuums. Auf der Energie des persönlichen Willens beruht auch ihre Familiensittlichkeit, der Engländer ist in der Liebe leidenschaftlicher und auch sinnlicher als andre Völker, namentlich die Deutschen. Endlich aus dieser Vergötterung der Persönlichkeit erklärt sich, daß Philosophie bei ihnen immer materialistisch war und das ganz protestantische Land sorgt durch seine Hochkirche und durch die democratische Gewalt der industriellen Gesellschaft, daß deutsche spiritualistische Wissenschaft keinen Eingang findet. Der Engländer genießt die höchste bürgerliche politische und religiöse Freiheit; die ideelle der Wissenschaft fehlt ihm; der einzelne ist der democratischen Pedanterie der Sonntagsfeier und einer drückenden Kirchenpolizei unterworfen und will er sich, zumal in America, nicht einer kirchlichen Secte anschließen, die die Hochkirche freilich nicht unterdrücken kann, so verliert er in der Gesellschaft jeden Halt. Der unabhängige Philosoph wird dort mit dem Stempel des Atheismus gebrandmarkt.

Wir brauchen nur kurz anzuführen, daß das kleine Areal der brittischen Inseln keine unmittelbare Ausdehnung erlaubte, die Seefart aber die Colonisazion außer Europa begünstigen mußte; die englische

Industrie brandschatzt den Erdboden, hat sich Indien seit einem Jahrhundert tributpflichtig gemacht, hat aber das gründlich colonisierte Nordamerica staatlich aufgeben müssen. Die englische Nazionalität zerfällt jezt politisch in zwei der mächtigsten Staaten der Welt, wovon der alte die künstliche Constituzion und die geistige Bildung noch voraus hat, der junge republicanische ist geistig subordiniert. Bis dieses Verhältniß sich ändert, müßte vieles vorausgehen. Endlich aber ist der Grund, der im englischen Volk die Poesie auf Kosten der Wissenschaft groß machte, auch der nämliche, der sie verhinderte, in den sinnlichen Künsten bedeutendes zu leisten. Die einseitige Willensthätigkeit nimmt dem Engländer die Geduld, welche die Technik dieser Künste in Anspruch nimmt. Sie werden daher in der bildenden Kunst den Italienern, Franzosen und Niederländern dienstbar bleiben und die Musik haben sie fast ganz passiv aus Deutschland entlehnt, ja die Antipathie gegen catholische Kirchen- und Opernmusik hat es veranlaßt, daß England in der Musik mit Vorliebe bei dem halbkirchlichen zwitterhaften Oratorium und seinem Händel aushielt, der bei uns doch eigentlich eine historisch überwundene Größe ist.

Wir haben schon bemerkt, daß die scandische Halbinsel, Schweden und Norwegen sich uns auch als Insel darstellt, da ihr Zusammenhang mit Rußland im hohen Norden für den Verkehr von keiner Consequenz ist; dazu kommt noch Island, die Färöer, dann im Süden die zwei großen dänischen Inseln mit ihrem Gefolge, wozu auf dem germanischen Continent noch die Südspitze Jütland gehört, die durch das unglückliche Zwitterland Schleswig von Deutschland geschieden ist; endlich die von Schweden aus colonisierte Küste von Finnland. Scandien ist ein für die Schiffart günstig gelegenes Land und hat darum die kühnsten Seefahrer und Seehelden gezeugt, sie haben Colonien an allen europäischen Küsten, ja villeicht vor Columbus nach America entsendet, aber das Land selbst ist eben zu nördlich gelegen, wenig fruchtbar und im Ganzen schwach bevölkert. Vor den Germanen wohnten Finnen in diesen Landstrichen, die jezt nördlich nach Lappland, nach Finnland und Estland zurückgedrängt sind. Die scandische Sprache ist eine ebenbürtige Schwester der gothischen, sächsischen und fränkischen, hat sich aber individuell entwickelt, und die Grunddifferenz blieb stehen, auch nachdem im Mittelalter sich die neuscandischen Mundarten durch eine

Mischung des Altnordischen mit dem Niederdeutschen und der deutschen Schriftbildung gebildet hatten. Obwohl uns das Englische durch romanischen Einfluß sehr entfremdet worden, so fühlen wir doch im englischen eine ursprünglich nähere Verwandtschaft als im scandischen. So ist uns der suffigierte Artikel und das suffigierte Passiv in dieser Sprache fremdartig und nähert dieselbe dem slawischen Organismus.

Die Cultur und Sprachgeschichte dieser Länder zerfällt in drei Perioden. Die älteste ist heidnisch mit der altnordischen oder altscandischen Mundart in der wir die Edden und andere Dichtungen besitzen. Die hier am längsten erhaltene germanische Mythologie hat mit der altindischen die überraschendste Aehnlichkeit, sie ist villeicht ethischer in den Grundzügen aber eben so unplastisch und ungriechisch in der Form. Die nazionale Poesie hat den starren knappen Alliterazionsvers, der ein gleichmäßig gespanntes Pathos bedingt, die spätere Prosa reicht in die nächste Periode, wo die Sagas die Colonisazion des Landes besonders im Kampfe mit dem zauberfeindlichen Finnenvolk erzählen. Die zweite Periode vor etwa tausend Jahren beginnend ist die catholische Periode, welche hier improductiv ist. Die altscandische Sprache flüchtete sich jezt auf die Colonie Island und hat sich dort, freilich in sehr corrumpierter Gestalt, bis heute erhalten. In den übrigen Ländern ging die gleichmäßige Mischung mit niederdeutschen Elementen vor sich, die Landschaften bildeten Localdialecte aus und endlich zerfiel das Ganze in einen Dualismus zweier sich das Gleichgewicht haltender Schriftsprachen; eine westliche, welche im Norden Norwegen, im Süden Dänemark umfaßt, und eine östliche, welche das südliche Schweden oder Gothenland, das nördliche Schweden oder Swealand und die colonisierte finnische Küste dialectisch unterscheiden läßt. Kopenhagen an seinem unvermeidlichen Sund günstig gelegen wurde die größte Stadt im Norden, Stockholm aber die Hauptstadt des größeren Schwedenlandes. Man kann vermuthen, daß der im Süden ausgebildete catholische Ritus diesem Nordlande nie besonders zusagte, und als in Deutschland die Reformazion zum Ausbruch kam, warf sich ganz Scandinavien mit Emphase der lutherischen Glaubensform in die Arme; in Schweden ist es sogar heute noch politisch verboten catholisch zu sein, eine Intoleranz, die in Italien und Spanien wenigstens nicht mehr eingestanden wird. Es ist bekannt, daß im dreißig-

jährigen Krieg die beiden nordischen Könige sich am Kampf gegen Rom betheiligten und daß der Schwedenkönig und seine Armee darin eine entscheidende Rolle spielten. Der Norden hatte durch diesen verheerenden Krieg nicht gelitten wie Deutschland, dessen Cultur um einige Jahrhunderte zurückging. So geschah, daß der Norden in der Cultur etwas voraus war, da er schon mit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts einen Dichter wie Holberg producierte. Er war ein von Norwegen nach der dänischen Hauptstadt verpflanzter Gelehrter, dessen Poesie freilich noch sehr in gallischen Fesseln ging und der im Lustspiel, das er bei den Römern studierte, einen ziemlich rohen Naturalismus auf die Bühne stellte; aber Deutschland hatte damals keine solche Bühne. Holbergs etwas hausbackene Poesie war eigentlich gegen die kräftige romantische Volkslyrik gerichtet und repräsentierte die sociale Bildung der Hauptstadt. Als aber Klopstock in Deutschland seine pathetische Dichtweise eröffnete, folgte ihm Ewald in Dänemark; in Schweden wurde jezt die comische Dichtung von Bellmann volksthümlich; erst mit Atterbom, Stagnelius und Tegnér brach sich die Romantik Bahn, die in Dänemark von Öhlenschläger und Ingemann vertreten ist; jener hat das romantische Schauspiel, dieser das lyrisch-epische Gedicht zu hoher Blüte gebracht. Ich habe in meiner Jugend das Glück gehabt beide Dichter persönlich kennen zu lernen und ihre Poesie hat mir diese wohlklingende Mundart zu einer specifischen Liebhaberei gemacht. Die schwedische Mundart hat villeicht mehr Character, hat aber etwas düsteres in der Vocalisazion und gepanzertes in den volltönigen Flexionen. Wollten die drei Reiche sich in der Sprache einen, so wäre „schwedische Sprache und dänisch-deutsche Aussprache dazu" vielleicht ein Vorschlag zur Güte. Man kann sagen, daß die dänisch-schwedische Poesie alle Phasen der deutschen mitgemacht hat und darum mit ihr vom französischen Vorbild aufs englische übergesprungen ist.

Scandinavien war nie eine geschloßne Monarchie; aus ursprünglichen Theilherschaften erhob sich der Thron der Könige in Kopenhagen und Stockholm; Norwegen ist erst in unserm Jahrhundert von Dänemark an die schwedische Krone übergegangen, das von Europa isolierte Island dänisch geblieben, die finnische Küste aber jezt russisch. Der moderne Scandinavismus, der eine politische Einheit erstrebt, wird

villeicht sein Haupthinderniß im Dualismus der Schriftsprache finden, wie es bei Portugal und Spanien der Fall ist, und neben dem ist beiderseits die Rivalität der doppelten Hauptstadt, da beiderseits das kleinere Land die größere Hauptstadt besitzt.

Wir haben jezt fünf europäische Nazionalitäten characterisiert und es bleibt uns bloß Deutschland übrig. Die slawischen Nazionalitäten hatten in unserm Mittelalter noch keine eigentlich politische Geschichte; ihre staatliche Existenz beginnt mit der neuern Zeit; ihre Poesie ist als Volkspoesie von Bedeutung, in der Kunstdichtung sind sie aber erst im Werden begriffen und es läßt sich noch kein abgeschloßner Character bestimmen. Wir sind also auf unser deutsches Vaterland zurückgewiesen.

Aus den bis hieher gemachten Erfahrungen können wir uns wohl die Frage beantworten: Was gehört dazu, um eine selbständige Nazionalität zu constituieren? Vor allem ein geographisches Areal; hier sind Naturgrenzen von großem Werth; wir haben aber wenigstens an Frankreich das Beispiel, wie ein Land nach Einer Seite keine natürlichen Grenzen hat. Was sodann die Populazion betrifft, so ist sie nach Rasse und Sprache überall erst durch Unterdrückung einiger Elemente unter die herschende Gesellschaft hervorgegangen. Italien hat Kelten und Griechen und Germanen, Spanien Basken, Gothen und Araber, Frankreich Kelten und Germanen, England Kelten und Scandier und Normannen, Scandien Finnen und Germanen in sich absorbiert, um die italische, spanische, französische, englische und scandische Nazionalität zur Geltung zu bringen. Zumal in Mitteleuropa sind seit der Völkerwanderung die Rassen so gemischt, daß wir fast in jeder Stadt den Typus aller europäischen und selbst asiatischen Rassen erblicken können. Es ist eine längst widerlegte Ansicht, daß der physische Rassentypus sich durch Völkermischung neutralisiere und verloren gehe. Der Typus des Stammvaters tritt vielmehr im Enkel häufig in überraschendster Reinheit wieder hervor; ich erinnere mich aus meinen Schuljahren meiner frühesten Cameraden, die ich jezt erst aus den Eigennamen erkenne; es waren außer Italienern und Franzosen darunter Schweden, Böhmen, Magyaren und Neugriechen und alle diese trugen den nazionalen Stempel ihrer Rasse mit überraschender Entschiedenheit auf der Stirne. Was die Sprachbildung betrifft, so kann die Nazion nur Eine Stammsprache haben, die die andern absorbiert;

es ist aber nicht nothwendig, daß sie in Einen Schriftdialect zusammenfließen, wie wir in Spanien und Scandien gesehen haben. Eine gemeinsame Religionsform ist im Beginn der Gemeinwesen nothwendig; je höher aber die Cultur steigt, desto freier muß sich die Individualität auch nach dieser Seite bewegen können; der Cultus zerfällt nach Secten; in unserm Europa ist zwar das Christenthum die herschende Glaubensform, aber der Zwiespalt den die Reformazion nach Süden und Norden gerissen hat, geht jezt mitten durch Deutschland; es stellt sich den beiden Confessionen die dritte griechisch-russische an die Seite, und die christliche europäische Gesellschaft kann in sich als Anomalie auch die Juden und die Philosophen ertragen; hat das politische Europa doch jezt selbst mit dem Islam Verbrüderung gemacht und ihn in die diplomatische Völkerfamilie aufgenommen. Wir haben daran eine hinlängliche Garantie daß in Europa ein Religionskrieg nicht mehr möglich ist. Ebensowenig ist es für die Nazionalität nothwendig, daß das Volk in einen politischen Körper eng vereinigt ist. Das alte Indien und Griechenland, das moderne Italien, Spanien, Scandien sind es niemals gewesen. Das wesentliche ist allein, daß neben einer herschenden Stammsprache das Volk geistig geweckt und activ sich eine selbständige Kunstbildung und Literatur erzeugt habe. Es muß seine Dichter, seine Künstler, seine Männer der Wissenschaft haben. Daß nach diesen Forderungen unsre deutsche Nazionalität eine völlige und geschloßne ist, wollen wir jezt auseinandersetzen.

Wir haben schon erwähnt, daß Cäsar den Rhein als unsre Westgrenze ansetzt, nicht anders Tacitus; dieser setzt unsere Südgrenze an die Donau, den Rhäziern und Pannonen gegenüber, unter welchen man sich keltische Völker wird vorstellen müssen. Es ist also unzweifelhaft, daß im Verlauf des Mittelalters sich die Germanen westlich über den Rhein und südlich über die Donau weiter verbreitet haben. So kann aber gegen Frankreich von keiner Naturgrenze mehr die Rede sein, etwa die Kette der Vogesen abgerechnet. Daß die politischen Grenzen hin und her spielen versteht sich von selbst. Nach Süden geben die Alpen eine fast ebenso unsichre Grenze, weil sie in verschiedenen parallelen Gebirgszügen sich hinziehen und die Sprachgrenze nicht gerade die höchsten Gräte der Berge sich aussuchen wird.

Immerhin sagt man mit Recht, die Alpen trennen Deutschland von Italien. Nach Tacitus Angaben wäre nun die Schweiz und ein großer Theil des südwestlichen Deutschland damals keltisch gewesen und das bestätigt sich durch unsre Fluß- und Bergnamen. Alp für Berg ist keltisch, Rhein und Donau sind keltische Namen, ebenso Neckar und Ammer und hundert andre; Tauber ist das keltische dubr Wasser, Helvetia hat man von keltischem hyll gwydd wilder Wald geleitet, schwerer ist aber die Schwitz daraus zu machen u. s. w. Man hat auch im westlichen Norddeutschland schon keltische Spuren vermuthet, die aber sehr unsicher bleiben, und im Ganzen muß man sagen, daß dieser Theil unsres Vaterlandes den ersten Anspruch auf die älteste reingermanische Colonisazion machen kann. Hier, nach Norden, gibt der Ocean die feste Grenze, das schmale Schleswig abgerechnet. Die ganze östliche Hälfte unsres Vaterlandes ist aber im Mittelalter unzweifelhaft eher slawisch als deutsch gewesen und die Abgrenzung ist hier noch unsichrer als nach Westen. Nicht nur ist mitten im Land Böhmen und Mähren noch heute durch die tschechische Volkssprache occupiert und das Land Oestreich giebt sich von selbst als eine wahrscheinlich bairisch-deutsche Colonie im Ostlande aus, auch in der sächsischen Lausitz ist im Centrum noch eine slawische Enclave hängen geblieben, und es ist keinem Zweifel unterworfen, daß von Norden herab ungefähr in der Richtung der Elbe, Saale, Rednitz und Lech alle östlichen Länder Jahrhunderte lang von slawischer Bevölkerung bewohnt waren. Das beweisen nicht nur die vorherschend slawischen Ortsnamen, Wien, Berlin, Dresden, Leipzig, Breslau, Schwerin, Strelitz, Rostock, Danzig u. s. w. mit zahllosen oft fast ausschließlich slawischen Dorfnamen, sondern auch andere slawische Ingredienzen in der Volkssprache, die die Grammatik nachgewiesen hat. Historische Nachrichten über Dialectsgrenzen sind so unsicher, daß man sie nicht brauchen kann, weil die Historiker zu allen Zeiten politische Grenzen mit Stammgrenzen verwechseln; den einzig sichern Anhaltspunkt giebt uns noch die heutige Volkssprache, zu deren Erforschung erst Schmeller den soliden Grund gelegt hat, und dann Zurückführung der historischen Quellen auf dieses Fundament.

Die deutsche Stammeskarte hat daher nach meiner Einsicht folgende Grundzüge. Im neunten Jahrhundert haben wir sichre Monu-

mente, welche uns das deutsche Volk in zwei nah verwandte Familien getrennt vorweist; Sachsen wohnen im Norden, Franken im Süden; die Grundzüge dieser Differenz sind in der heutigen Volkssprache noch erkennbar und sie bestimmen die Grenze von Süd- und Norddeutschland. Die Franken spalten sich aber um dieselbe Zeit schon wieder in ein West- und Ostland, jene kann man specifische Franken, diese Baiern nennen. Die Baiern später wieder in Süd- und Nordbaiern, endlich die Südbaiern in die drei historischen Länder Altbaiern, Tirol (mit keltischem Namen, tirol ist agrestis, von tir villeicht terra) und Deutsch-Oestreich; Nordbaierland ist durch einen Gebirgszug in die Oberpfalz und Deutschböhmen getrennt und reicht im Osten noch über die Elbe hinaus. Die Südwestdeutschen, die wir specifische Franken genannt haben, zerfallen jezt wieder in ein nördliches und ein südliches Frankenland; davon das nördliche im Osten in Ostfranken, im Westen, am Rhein, Main und Mosel wüßten wir es nicht anders als Rheinfranken oder altes Frankenland zu benennen. Die Strecke hinter der Mosel führt noch den specifischen Namen Lothringen und die zwischen Neckar und Saar gelegne den Namen der Rheinpfalz. Für das Land Südfranken aber weiß ich keinen zweiten umfassenden Namen, da man den nordwestlichen Theil nur Schwaben mit seinem Südwinkel dem Allgäu benennen kann, die andern Theile aber gern als Alemannen zusammenfaßt, wovon wir einmal das Oberrheinland in Elsaß und Breisgau unterscheiden, anderseits aber die deutsche Schweiz nebst dem Ostwinkel Vorarlberg nur als specifische Schweizersprache zusammengefaßt werden kann.

Die nördliche oder sächsische Hälfte muß von West nach Ost in drei Regionen zerfallen, zuerst die Länder, die sich zur niederländischen Schriftsprache vereinigt haben, dann die altsächsischen Länder mit deutscher Schriftsprache, und endlich im Osten die erst später der slawischen Colonisazion wieder entrißnen neusächsischen Länder. Von Ost nach West aber läuft eine andre Grenze derjenigen Dialecte im Norden, welche die sächsische oder plattdeutsche Volkssprache behaupten und der südlichen, welche die hochdeutsche Mundart durchgeführt haben. Die jezt niederländischen Provinzen sind Flaamland, Holland und das in der Volkssprache noch sich abschließende Westfriesland. Der mittlere Strich, der mit vorherschendem Hochdeutsch spricht umfaßt, von Flaam-

land ab, zuerst das Niederrheinland mit Köln, Aachen, Düsseldorf, dann östlich das schmale alte Hessenland, sodann Thüringen, das durch die Saale in ein altsächsisches und slawisch- oder neusächsisches Gebiet zerfällt, welches leztere im Südwinkel Vogtland heißt, dann über der Elbe die Lausitz, die im Centrum noch slawisch ist, und endlich das Land Schlesien (mit slawischem Namen „hinter dem Walde" benannt.) Die nördlichste Region aber umfaßt von Holland ab Westfalen, vom Rhein durchschnitten, nach Osten durch einen Bergrücken getrennt vom echten und alten Sachsenland, wo das reine Sassisch noch Volkssprache ist; es reicht bis gegen die Elbe, umfaßt aber nördlich noch den größten Theil von Holstein und das deutsche Schleswig, auf seiner ganzen Meeresküste haben die frühern Friesen das Plattdeutsche angenommen mit Ausnahme der nördlichsten Nordfriesen, welche Dänen im Rücken haben. Östlich der Elbe schließt sich jezt die Mark oder Brandenburg an, was sich als slawisches Grenzland von selbst erklärt und die ganze Ostseeküste müssen wir schließlich als altslawisches Ostseeland zusammenfassen, welches von Holstein durch Mecklenburg, Pommern bis Westpreußen reicht, dann bei Danzig durch eine slawische Landzunge unterbrochen ist und sich in Ostpreußen als deutsche Sprachinsel fortsezt, deren östlichster Theil dem lettischen Volksstamm abgerungen ist, denn hier lebte einst altpreußischer Dialect, dem littauischen der sich anschließt stammverwandt. Außer ihnen bilden Polen, Tschechen, südlich die Magyaren und endlich die Südslawen die Ostgrenze.

Werfen wir jezt einen Blick auf die staatliche Bildung, so ist bekannt, daß die früher ganz isolierten germanischen Stämme erst durch Karl den Großen zu einem Zusammenhang gezwungen wurden, indem er seinem fränkischen Reiche sächsische Völker einverleibte und die Sslawen zurückdrängte. Dieser Proceß geht durchs ganze Mittelalter, die deutsche Geschichte spielt vorzugsweise im westlichen Deutschland, während das östliche den Sslawen abgerungen wird. Allmählich aber hat die Incohärenz, die aus der Reichsverfassung hervorging, den Westen zerbröckelt, im Norden trat das seefahrende und reiche Niederland, im Süden die democratischarme Schweiz aus dem Reichsverband und die inneren Länder wurden in immer kleinere Parcellen zerklüftet, während im neucolonisierten Ostland sich nach und nach zwei mächtige Monarchien entwickelten, woraus unser Oestreich und

Preußen hervorging. Es ist nicht von großem Gewicht, daß Niederland eine Schriftsprache entwickelte, die Schweiz aber nicht, beide Länder haben sich auf republicanischem Wege der Fürstenmacht entzogen, aber im Norden führte Reichthum und Luxus zu den sinnlichen Künsten der Musik und Malerei, während die zu local gefaßte Sprache in der Poesie fast gänzlich improductiv blieb; die Schweiz kam erst später zu Wohlstand, hat aber zur deutschen Literatur mehr geliefert als das mächtige Holland literarisch leistete. Die schwächste Periode unseres Reichswesens ist durch den Verlust des Elsaßes indiciert, der die Rheingrenzgelüste fortwährend nährt. Der politische Umfang des deutschen Bundes schließt nun das große ßlawische Böhmen ein und im Süden sogar die südßlawische Seeküste von Triest. Diß ist aber freilich bloß Theorie; das wesentliche ist, daß der catholischen Hauptmacht im Süden eine protestantische Hauptmacht im Norden entgegensteht, und damit der Dualismus nicht zu scharf in die Wagschale falle, giebt ein drittes zerstückeltes Deutschland das wohlthätige Gegengewicht, so lange nicht seine Gelüste nach auswärtigen Bündnissen rege gemacht werden. Die Franzosen haben uns 1848 die Ehre angethan, unsern politischen Zustand mit dem von Athen und Sparta und deren Hegemonie über die Schutzstaaten zu vergleichen, und da die Analogie nicht ganz wegzuleugnen ist, so hat kein Deutscher Ursache an unsern Zuständen als hoffnungslosen zu verzweifeln.

Wenn wir uns nun mit dem deutschen Föderalstaat versöhnen, auch Holland und die Schweiz als stammverwandte natürlich befreundete Nachbarn betrachten, so müssen wir noch einen Blick auf die Colonisazionsfähigkeit der Deutschen werfen. Sie sind dafür nicht eben berühmt und in Collision mit andern Culturſprachen zeigen sie selten Ausdauer genug um nicht den kürzern zu ziehen. Ob das Elsaß deutsch bleiben wird, wie weit Schleswig deutsch bleiben oder werden soll, wie weit die böhmische Sprachhalbinsel germanisiert werden darf, das sind so kitzliche Fragen, daß man auf glühenden Kohlen zu gehen glaubt. Die Sslawen haben sich jezt gegen uns auf die Hinterbeine gestellt und sind zum erstenmal auf ihre Nazionalität stolz geworden; wer will es ihnen verargen? Es giebt aber Länder, die nicht von Haus aus deutsch sind und wo doch deutsche Nazionalität die maßgebende geworden ist. Wichtig in dieser Beziehung sind die russischen

Ostseeprovinzen, die Länder der Littauer, Letten und Esten. Hier spricht das Volk Mundarten, die keine Zukunft haben, Adel und Bürgerstand aber deutsch, so daß hier echt deutsche Städte existieren. Das politisch herschende Rußland hat für die Volkssprache jedenfalls kein Interesse, mehr aber für deutsche Gesittung und darum ist das deutsche Element hier auf ziemlich sicherm Fundament. Der zweite wichtige Punct ist die östreichische Monarchie. Sie muß ihre Centralität in der deutschen Nazionalität fundieren, obwohl sie keinen directen Sprachzwang auf ihre bunt vermengten Völker übt. Daß die italienische und neuerdings die slawische Nazionalität hier widerspenstig wirken ist zu begreifen, aber was die Politik nicht vermag kann der Macht der Bildung gelingen. Diß gilt, wenn auch weniger für die Sslawen, entschiedner für Ungarn und Siebenbürgen, das in seinem Sachsenland schon einen Anhaltspunct für deutsche Bildung hat. Ungarn wird so gewiß sich der deutschen Bildung ergeben wie die Ostseeländer, so eitel auch annoch die Magyaren auf ihre einheimische, wohlklingende aber unbildsame Suffixsprache sind; wird aber der Magyare germanisiert, so wird er auch den von ihm eingeschlossenen wallachischen Landestheil mit sich nehmen und es ist Aussicht auch hier ein deutsches Land gegen Osten zu gewinnen, das mehr Zukunft für sich haben möchte, als ein auf sich selbst gestelltes rumänisches Reich. Außer Europa ist es naturgemäß, daß die zahlreiche deutsche Auswanderung sich der nahverwandten englischen Zunge einverleibt. Ob in Nordamerica einmal ein specifisch deutsches Areal sich ausscheiden wird, bleibt problematisch. Isolierten Parcellen deutscher Colonien in Rußland kann man noch weniger eine sichere Zukunft garantieren. Die deutsche Nazionalität ist zäh gegen politischen Druck, aber im Weltverkehr kann sie sich nicht mit practischen denkenden Völkern messen. Unsre Nazionalbildung bedarf auch keiner entlegenen Colonien, denn Deutschland ist groß und nicht wie England durch das Meer an allmählichem Weiterrücken auf seinen Grenzen verhindert. Wichtiger noch als die staatliche Entwicklung ist für unsere literarische Betrachtung die religiöse. Die Ausbreitung des Christenthums ging in Deutschland mit den Anfängen der Reichsverfassung vor sich; in diesem Sinn können wir Deutschland einen echt christlichen Staat nennen. Das Primat des italischen Bischoffs in Rom zog von selbst die Schutzherschaft des deut-

schen Kaisers nach sich und wie der Pabst über die occidentalische Kirche, so sollte nun der Kaiser über die weltlichen Könige von Europa sein. Diese theoretisch anerkannte Ficzion war aber natürlich eine imaginäre Gewalt, der die Völker sich bald wieder entzogen, wie sie in sich selbst erstarkten. Durch die Kreuzzüge, welche die Völker zur Zeit unsrer Hohenstaufen zur Ehre der Kirche unternahmen, stieg das Ansehen des römischen Stuhls am höchsten; aber Collisionen zwischen Kaiser- und Pabstthum konnten nicht ausbleiben, und man kann sagen, daß die deutsche Kaisermacht sich am Kampf wider Rom verblutet hat. Dazu kam die Erstarkung des Bürgerthums, Industrie und Handel, und die antike Bildung aus Constantinopel. Durch diese Momente war der große Schlag vorbereitet, der das Mittelalter abschließen sollte. Während in Italien die neue Zeit sich nur als sogenannte Renaissance der Kunst ankündigte, schlug sie in Deutschland in das practische Interesse der Reformazion aus. Das wahre daran ist, die germanischen Völker waren jezt der romanischen Zucht und Schule entwachsen und ihren Lehrmeistern über die Schultern gestiegen. Die Reformazion war in England schon früher angebahnt worden, aber daß sie jezt eine allgemein germanische Bewegung wurde, war specifisch deutsche That; sie wurde in England nach verschieden politischen Schwankungen und Kämpfen vollständiger durchgeführt, d. h. die alte Kirche wurde zwar nicht vernichtet, aber die neue die durchaus politisch herschende und exclusiv giltige. Aehnlich war es in Holland, dem sich das catholisch gebliebne südliche Flaamland jezt entgegensetzte; in Scandien war wie erwähnt ist die neue Glaubensform am leichtesten allgemein durchgedrungen. Die einseitigen Consequenzen, die der Protestantismus in England und Scandien nach sich zog haben wir gelegentlich erwähnt; in England wurde die Staatskirche so mächtig daß sie in ihrer Starrheit vom Catholicismns viel weniger innerlich verschieden ist als sie ausgibt, der Haß gegen Rom ist hier der politische der Gewalt, nicht der theoretische der Lehre; es ist das Nazionalgefühl, das die Engländer dem italischen Pabst engegensetzen; die Unduldsamkeit der schwedischen Staatskirche haben wir angeführt. In England hängt die einseitig poetische Bildung mit Ausschluß der sinnlichen Künste mit dem Haß gegen das Pabstthum zusammen. Während nun Europa durch die angeregte Kirchenreform sich in zwei Lager spaltete, der Süden, Italien

und Spanien durch das Tridentinum und später die Jesuiten, seine catholischen Sympathien wieder stärkte und erhöhte, und der Norden England, Holland, Scandien mit Energie reformierten, entschied in Mitteleuropa, in Frankreich zulezt die politische Gewalt für Beibehaltung des italischen Primats, in Deutschland dagegen, wo keine geschlossne Monarchie, sondern nur eine Reichsversammlung von mächtigen und kleinen Fürsten und Herrn und zum Theil mächtigen Städten nebst einem machtlosen Kaiser war, da nahm die Bewegung eine complicierte theils aristocratische theils democratische Form an. Da der Süden natürlich mit Italien, das Kaiserhaus politisch mit Spanien näher zusammenhing, so erklärte sich das Reichsoberhaupt für die alte Kirche und die kleinen Fürsten, die in der Opposizion ihre Kraft bekamen, sahen sich zum Widerspruch gereizt, wozu natürlich die Sympathie ihrer Völker half, zumal im nördlichen Deutschland wo die Bewegung ausgebrochen war. Dazu kamen natürlich wieder Rivalitäten unter den einzelnen Fürsten. Das Resultat war, daß das deutsche Reich in zwei Hälften zusammenbrach, welche der politischen Existenz des Landes den Untergang drohte. Allein Deutschland hat die gefährliche Catastrophe im dreißigjährigen Krieg überstanden und gezeigt, daß ein Land zwar die politische Centralität verlieren, aber damit dennoch zur größern Blüte der Nazionalität sich erheben kann als je früher. Man hat von catholischer Seite oft der Reformazion den Vorwurf gemacht, sie sei verfehlt worden weil sie nur halb gelungen. Hegel hat diesem Satz in seiner besten Zeit den andern entgegengestellt: Der Kirche konnte kein größeres Heil widerfahren als getrennt zu werden. Nachdem man die alte Kirche als eine einseitige Form erkannt hatte, hat man ihr im Norden eine andre Einseitigkeit entgegengestellt. Es ist oft gesagt worden, die catholische Kirche sei zur leeren Aeußerlichkeit geworden und die protestantische wurde bald zur leeren Innerlichkeit. Es fragt sich, was ist das eigentliche Belebende im beiderseitigen Cultus? Der catholische hat seine unsterbliche Lebenskraft in lezter Instanz auf eine ästhetische Wirkung des Gottesdienstes gegründet; er beruht also in Wahrheit auf der Kunstbildung. Diß ist immer früher als die zweite, die der Protestantismus ins Leben rief. Diß war die Freiheit der Selbstbestimmung des Individuums, was man zunächst das Recht der freien Forschung nach Wahrheit in der Schrift nannte,

oder die absolute Gewissensfreiheit. Jedermann sieht, daß der historischen fixierenden Lehre eine wissenschaftlich bewegliche und fortwährende Entwicklung verlangende gegenübertritt. Es ist also der Drang nach Wissenschaft von Anfang an der Kern des Protestantismus gewesen; die Kirche als solche muß sich freilich von der immer fortschreitenden Wissenschaft absondern, aber sie als ihre Quelle verleugnen hieße dem Princip entsagen und sich selbst das Grab graben. Auf Protestantische Redner, die es nicht satt werden können, dem sehr populären und democratischen Geschrei gegen die Pilosophie ihr Organ zu leihen, kann man darum nur das Wort des Erlösers anwenden: Herr vergieb ihnen, denn sie wissen nicht was sie thun.

Kunst und Wissenschaft sind die mächtigsten Hebel der Menschheit und halten die ganze Gesellschaft zusammen, die Religion kann auf beide fundiert werden; da aber jedes einzelne Element eine Einseitigkeit ist, so mußte Deutschland dieses Experiment des Dualismus in sich selbst darstellen, beiden Confessionen zugleich gerecht zu werden. Man kann diß die göttliche Weltregierung nennen, welche ganz etwas anders will als die irdischen Individuen. Im dreißigjährigen Krieg war ganz Deutschland in zwei Lager getheilt, jeder einzelne war Partei, und jede Partei that ihr möglichstes die andre zu vernichten. Da sie aber vor der Idee beide berechtigt und sogar gleichberechtigt waren, so war das wunderbare Resultat, daß nach hundertjährigen Kämpfen die Parteien mit sich gleichstehenden Kräften sich einigten und Frieden schlossen. Erst als diß Resultat erreicht war, konnte man anfangen die Sache zu begreifen und so war der Anfang der deutschen Wissenschaft gemacht. Das ganz catholische Spanien wäre so wenig wie das ganz protestantische England im Stande gewesen, die deutsche Philosophie zu producieren. Gewissensfreiheit hat aber in Deutschland auch der Catholik gewonnen, weil dem einzelnen der Uebertritt offen steht. Da das Land einmal paritätisch ist, so werden alle Provinzen mehr und mehr gemischter Confession; nur einige der extremsten sträuben sich noch gegen dieses unabweisliche.

Wir müssen jezt einen Blick auf die historische Form der Reformazion werfen und auf die geographische Gestalt, in der die Parteien sich crystallisierten. Die Reformazion ging bekanntlich von unsrem sächsischen Luther, von dem schweizerischen Zwingli und dem französischen

Genfer Chauvin oder Calvin aus, und spaltete sich, abgesehen von England, in diese drei Secten. Die Zwinglische blieb auf seiner Zürcher Heimat und Umgebung beschränkt, die lutherische breitete sich beim größten Theil der deutschen Protestanten wie in Scandien aus, die calvinische ging aus der französischen Schweiz auch auf die deutsche und besonders auf Norddeutschland über. Da der Protestantismus die Secten niemals unterdrücken kann, ohne sein Princip die Gewissensfreiheit anzutasten, so müssen wir die Differenz der dogmatischen Grundlage als gegeben betrachten und den Protestantismus als das was er historisch ist; als Protestazion gegen historischfixierten Catholicismus betrachten. Die Reformazion war ein nördliches Phänomen, es ist also ganz naturgemäß, daß die protestantische Kirche im deutschen Nordwesten gegen Holland und England geneigt ihren Schwerpunkt hat; der Südosten im Anschluß an Italien ist catholisch geblieben. Es ist zu erwägen, daß diß protestantische Interesse nur übers Meer mit seinen Glaubensbrüdern zusammenhängt, während Deutschland von drei Seiten, nach West, Süd und Ost von catholischen Völkern umgehen ist, erst Franzosen, dann Italienern, endlich Sslawen und Magyaren. Nur auf der Ostseeküste setzt sich das Lutherthum bis gegen Rußland fort und im Süden ist es nur die französische Schweiz welche bei der neuen Glaubensform beharrte. So ist nun unsre ganze Westgrenze gegen Frankreich protestantisch mit Ausnahme eines nördlichen Landstrichs, welcher Flaamland, Niederrheinland und Altfrankenland ungefähr bis zur Mosel im Süden umfaßt. Der Catholicismus von Südosten umfaßt nicht nur alle Länder der bairischen Zunge, sondern auch Schwaben im Süden der Donau, Vorarlberg und den größten Theil von Baden, ferner das südliche Schlesien etwa bis zur Neiße, an der Ostsee nur den hier nicht zählenden polnisch redenden Landstrich. In dieser Berechnung sind natürlich alle kleinern Enclaven nicht berücksichtigt.

Die deutsche Reformazion hieß zuerst freie Forschung in der Schrift, Forschung aber sucht Wahrheit; wer die Wahrheit ernstlich sucht, sucht sie überall wo sie zu finden ist. Braucht die Kirche die Schrift als Grundbuch, so kann die einmal angeregte Forschung auch ihren eigenen Weg gehen, ja sie muß ihn verfolgen, wenn sie sich nicht den Boden unter den Füßen will weggezogen sehen. Die protestantische Kirche muß also die Wissenschaft, die Philosophie, hinter sich

haben; ohne sie ist sie eine bodenlose Protestazion. Das fühlte, noch in phantastischer Form, der Theosoph Jacob Böhm, der hundert Jahre nach Luther das Bedürfniß einer deutschen Philosophie weckte; inzwischen hatte Descartes in Frankreich die wissenschaftliche Form wieder erweckt, und Spinoza, ein portugiesisch-holländischer Jude, hatte sie dem germanischen Boden vindiciert. Mit dem Obersachsen Leibnitz wurde sie völlig nach Deutschland verpflanzt, aber erst mit dem Preußen Kant trat sie in deutschem Gewand in die Welt und wurde jezt eine wahrhaft deutsche Disciplin. Das Resultat der Kantischen Philosophie ist bekanntlich, das verständig schließende Denken kann die Vernunftforderungen nicht construieren, diese beruhen auf nicht erweisbaren Fundamenten, auf der Tradizion, auf dem Glauben, müssen aber als practische Vernunft postuliert und anerkannt werden. Ueber den Verstand geht namentlich die Kunstanschauung und Erfindung hinaus. Auf diesem Dualismus von Verstand und Vernunft blieb die Kantische Philosophie stehen auch noch nachdem Fichte sie in der formellen Ausbildung überboten hatte, und wir müssen diesen Standpunct hervorheben, weil er auf unsre classische Poesie von Einfluß ist. Ueber die spätere Entwicklung der Wissenschaft werden wir am Schlusse unsrer Betrachtungen ein Wort anfügen. Kant ist für uns auch dadurch wichtig geworden, daß er den Character des unabhängigen Philosophen wie keiner seiner Nachfolger in Deutschland repräsentierte; das phlegmatische Temperament frappiert uns in dieser unsterblichen Figur weit weniger als bei Cervantes, denn für die Philosophie ist es das eigentlich naturgemäße; polternde und weinerliche Philosophen haben wir leider im Ueberfluß produciert; auf Kant könnte man das Wort des Heraklit anwenden, die trocknen Seelen seien unter uns die besten.

Wir rücken jezt unsrer Aufgabe näher und kommen von der allgemeinen Bildung der Deutschen auf specifische Kunstbildung zu reden. Ich beginne mit der bildenden Kunst, nicht aus dem theoretischen Grund, daß ich die Musik etwa höher stellte, sondern nur, weil ich diese in Deutschland für die nazionalere Kunst halte. Die deutsche bildende Kunst hat am Schluß des Mittelalters und von Italien angeregt einen eignen Styl in der bekannten gothischen Architectur ausgebildet nebst Anfängen kirchlicher Sculptur. In der Malerei aber haben besonders die Niederländer die realistische oberitalienische Schule mit noch künstlicherer

Technik weitergeführt. Zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts lebte Van Eyk in Flaamland; nicht viel jünger sind einige oberdeutsche Meister, der Nürnberger Albrecht Dürer und Holbein aus einer Augsburger und Basler Familie. Zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts lebten die Antwerpner Rubens und Van Dyk, der Holländer Rembrandt und der Lübecker Ostade, die Antwerpener Teniers, endlich die holländischen Haarlemer Wouwerman, der größte Gentemaler, und Ruisdael, der größte Landschaftsmaler der germanischen Welt. Diß ist die eigentlich classische Zeit der deutschen Malerei, die ins siebzehnte Jahrhundert und auf Niederland concentriert ist; in der Confession sind sie gemischt, theils Süd- theils Nordländer. Mit dem achtzehnten Jahrhundert scheint diese Kunstblüte ganz erloschen und erst im neunzehnten traten wieder neue Blüten deutscher Kunst, aber merkwürdig mehr in der Sculptur hervor, woraus wir nur den genialen Baiern Schwanthaler erwähnen wollen. Die Sculptur hat jezt in der Porträtstatue der großen Männer ihren practischen Anhalt gefunden und wir können es mit der Zeit so weit treiben, daß unsre Städte wie im alten Griechenland neben der lebenden auch eine eherne Einwohnerschaft einschließen.

Allgemeiner verbreitet ist in Deutschland die Musik. Die Anfänge der künstlichen Technik werden um das fünfzehnte Jahrhundert in Flaamland gesucht, ohne Zweifel von deutschen Künstlern, da die Franzosen nie musicalisch waren. Zunächst aber wurde diese Kunst in Italien und im Interesse der Kirche weiter gebildet und endlich auf weltliche Zwecke verwendet, wo man die Oper erfand. Zwei Thüringer Protestanten führten die Kunst nach Deutschland zurück im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts; der Organist Sebastian Bach, der die Orgel und den Figuralgesang ausbildete, und Händel der zuerst in Italien Opern schrieb, später aber nach England zog und aus der Opposizion gegen die italienische Oper das halbkirchliche Oratorium ausbildete. Bald darauf bildete der Oberpfälzer Gluck den Franzosen eine pathetische Opernmusik aus. Die echtdeutsche Musikschule begann aber jezt in Oestreich mit dem kindlich naiven Haydn, der die Orchestermusik ausbildete und erreichte ihre Höhe als Theater- und Gesangsmusik in Mozart, der die italienische Oper auf Deutschland übertrug und vollendete. Einen noch nazionalern Schwung nahm aber die Musik,

als sie sich von der italischen ganz losmachte und rein als Instrumentalmusik sich von der Poesie und dem Gesang emancipierte. Diese Höhe erreichte die Musik mit dem Niederrheiner Beethoven, zumal in der Form der Symphonie; wieder aufs Theater angewandt wurde diese neue Schule durch den Holsteiner Weber. Es ist bemerkenswerth, daß die deutsche Musik, von zwei Protestanten ausgehend, zuerst Catholiken des bairischen Stammes, und dann zwei norddeutsche Catholiken vorweist, so daß dieser Confession die eigentlichen Classiker alle angehören. Es ist auch der Bemerkung werth, daß keiner unsrer großen Musiker dem fränkischen Volksstamm angehört. Die Nachblüte scheint in der jüdischen Confession eingebürgert, aus der der bedeutendste Mendelssohn sein wird. Es ist unleugbar, daß in den sinnlichen Künsten die Catholiken einen Vorsprung vor den Protestanten haben, was in der Natur der Sache liegt.

Wir kommen zulezt zur Poesie und müssen die Literatur bis zu ihren Anfängen hinauf verfolgen. Von dem Gehalt der ältesten deutschen heidnischen Mythologie und Poesie können wir uns einen ungefähren Begriff machen aus der uns nah verwandten nordischen Edda, außerdem haben wir nur zerstreute Nachrichten und einige wenige poetische Fragmente aus der heidnischen Zeit, nämlich einige Zauberformeln und das wundervolle alliterierende Fragment von Hildebrand. An diesem Stück ist das merkwürdigste das im höchsten Grad dramatische Pathos, das daraus vorbricht. Es tritt uns wie das Bruchstück einer altgermanischen Tragödie aus den Tagen der Völkerwanderung entgegen, und hat im Ton nicht seinesgleichen, weder in isländischen noch angelsächsischen alliterierten Gedichten. Diesem Stücke gegenüber ist das Nibelungenlied und was wir von germanischen Volkssagen sonst besitzen, abgeschwächte Bänkelsängerei. In der höfischen Poesie des dreizehnten Jahrhunderts ist aber die Nachahmung französischer Kunst das herschende, obwohl Wolfram von Eschenbach virtuos ist im Versbau, und bei Walther von der Vogelweide die reflectierende Lyrik einen Ansatz nimmt; die mittelalterliche Bewußtlosigkeit des Denkens bleibt aber der herschende Grundton. Wer unsre mittelalterliche Poesie die nazionale nennt, der hängt am Stoff der Sprache; die Deutschen des Mittelalters waren noch keine Deutschen, wie die Engländer noch keine Engländer, die Franzosen noch keine Franzosen

in unserm Sinn des Worts waren; sie waren Menschen des Mittelalters, die Nazionalität lag noch als Embryo in ihrem Schlummer. Nur die Helle des geistigen Bewußtseins bringt eine wahrhafte Nazionalität zu Tage und es war des Schicksals Wille, daß diese geistige Kraft bei uns zuerst in der Form der kirchlichen Bewegung sich bethätigen sollte. Das fünfzehnte Jahrhundert hat uns nicht nur den thüringischen Luther, durch dessen Bibelübersetzung die obersächsische Mundart hauptsächlich sich als Schriftsprache fixierte, es hat uns auch den ältesten neudeutschen Dichter, den Nürnberger Fastnachtspielschreiber Rosenblut produciert. Seine Poesie ist volksmäßig derb und zotig, sein Landsmann Hans Sachs hat die volksthümliche Kunst in etwas handwerksmäßige Technik ermäßigt und von ihm an war die neue Kunst eine wesentlich protestantische, aber von hier abwärts auch fast gänzlich in den Händen des gelehrten Standes und darum vornehm und ausländerisch. Im sechzehnten Jahrhundert, wo fast alle europäischen Nazionen ihre Classiker sahen, absorbierte der Glaubensstreit bei uns alle geistigen Kräfte, und im siebzehnten hielt die Noth des dreißigjährigen Kriegs die Kräfte am Boden; wenige Köpfe arbeiteten sich mühsam durch diesen Jammer, wie der Schlesier Opitz als lyrischer Dichter und der Franke Grimmelshausen in seinem ältesten deutschen Roman Simplicissimus, dem die Form des Donquixote bereits zu Grund liegt. Auch andre Schlesier wie Gryphius und Lohenstein suchten in französischer Alexandrinerform einen echt deutschen Schwung des Gedanken zu erreichen, fielen aber vielfach in leeren Bombast. Aus diesem suchte sich der Berner Haller im achtzehnten Jahrhundert zu befreien; er hatte ohne Zweifel bei Engländern gelernt, den Vers mit präcisen Gedanken zu füllen, aber der Vers blieb der antithetische französische; seine Lehrgedichte haben unleugbar Gehalt und das Pathos seiner Diczion ist in sofern von Bedeutung, als dieser Ton villeicht auf die großen Monologe in Göthes Faust von Einfluß war. Hallers Sprache ist uns aber nicht mehr völlig correct, er hat viele Provinzialismen und gänzlich veraltete grammatische Formen, so daß wir ihn jezt nur noch als den unmittelbaren Vorläufer unsrer classischen Poesie betrachten können. Als solcher aber hat er seine unleugbare Bedeutung, die deutsche Poesie, die im sechzehnten Jahrhundert

an der Noth der Zeit erstickte, brach endlich verspätet mit der Mitte des achtzehnten zu Tage.

Diese classische Zeit, die von der Mitte des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts geblüht hat, hat ihre naturgemäßen drei Perioden durchlaufen. Zuerst ist die Ahnung da, daß etwas neues großes geschehen soll, der Gehalt ist im Begriff vorzubrechen, die vollendete Form aber noch nicht gleich gefunden und gelungen; in dieser Vorperiode treten uns drei Namen als Repräsentanten der Zeit entgegen; ein Niedersachse Klopstock versucht für Epos und Lyrik antike Formen; ein Obersachse Lessing wird der Vater deutscher Critik und thut die ersten Schritte im Drama, ein Oberschwabe Wieland wird der erste ganz elegante Erzähler in Prosa und Versen. Aus den hier noch isolierten geistigen Kräften concentriert sich in der nächsten Periode der wirklich classische Gehalt. Diese ist sodann durch die drei Namen Göthe, Schiller und Jean Paul repräsentiert, welchen wir den Idylliker Hebel noch beifügen können; die dritte Periode, wo die Dichtung sich einerseits der Virtuosität, anderseits der gelehrten Forschung wieder nähert, wird durch die Namen Tieck, Uhland und Rückert repräsentiert. Wir beschäftigen uns nun vorzugsweise mit den zuerst genannten Männern.

Klopstock.

Er ist 1724 geboren in der kleinen Stadt Quedlinburg, auf der Grenze zwischen Ober- und Niedersachsen und auf der Ostseite des Harzgebirgs, in dessen Umkreiß der mythische Brocken, wo sich aus heidnischer Zeit alter Zauberspuk in der Volksmeinung erhalten hatte. Diese Localität scheint nicht ohne Bedeutung für das Haus des Dichters gewesen zu sein, denn es wird erzählt sein wunderlicher Vater habe sich mit Teufelsbeschwörungen befaßt. Man kann sich denken, daß im Gegensatz die Mutter im Hause die altlutherische Frömmigkeit repräsentiert haben wird, und diese scheint dem Knaben homogener gewesen zu sein. Klopstocks wunderlicher und niedrig klingender Namen mußte ihm in der Jugend manchen Verdruß kosten, zumal er mit seiner überschwenglichen Mission in so grellem Contrast stand; es kostete auch das deutsche Publicum einige Ueberwindung, aber nichts wird uns sobald bedeutungslos als ein oft gehörter Eigennamen. Mit sechzehn Jahren kam Klopstock auf das berühmte Gymnasium Schulpforta bei Naumburg an der Saale, in eine der schönsten Landschaften Norddeutschlands und an dieser renommierten Schule legte er den Grund seiner gründlichen classischen Bildung. Latein, Griechisch und Hebräisch waren die drei Sprachen, welche dem zur Theologie bestimmten Jüngling als Studium gegeben waren. Der junge Klopstock fühlte den Reiz der griechisch-lateinischen rhythmischen Poesie; ihn mußte die seit hundert Jahren in Deutschland fast ausschließlich herschende französische Alexandrinerform als ein widerlich zerhacktes Versmaß anekeln, und es war seine große Bestimmung, dieser Form ein Ende zu machen. Daß seine Antipathie sich nun ins andre Extrem warf, daß er den Reim haßte und unser Deutsch in antike Rhythmen kleiden wollte,

war eine nothwendige Uebertreibung, wenn die Neuerung durchdringen sollte; wahrscheinlich kannte er die neuere Literatur noch gar nicht. Klopstock hatte das bestimmte Bewußtsein, daß uns eine wirklich nazionale Poesie fehle und daß Deutschland auf einer Stufe der Cultur angelangt sei, wo es deren bedürfe. Der religiöse Zwiespalt war damals in Deutschland erlahmt, von Berlin wurde die moderne Aufklärung und Indifferenz, von andern Seiten die weichliche Sentimentalität der Brüdergemeinden oder des Herrnhuterthums verbreitet; auch die Catholiken waren auf die laxere Form der Aufklärung eingegangen und standen der neu zu gründenden Literatur wenn nicht activ so doch mit Empfänglichkeit gegenüber. Klopstock wollte also die deutsche Poesie auf ein Nazionalepos gründen, wo Homer und Virgil unzweifelhafte Vorbilder waren. Er soll einen nazionalen Stoff Kaiser Heinrich der Vogler ins Auge gefaßt haben; ohne Zweifel war die theologische Bildung einer solchen politischen Aufgabe nicht gewachsen; er konnte nur in sich ausbilden, was er durch seine Studien in Fleisch und Blut seiner Imaginazion aufgenommen hatte. Als er 1745 die Universität Leipzig bezog, wo er zum erstenmal einen Blick in die Welt dieser schon damals großen Handelsstadt warf, da reifte der mitgebrachte Entschluß schnell zum ersten Anlauf gegen das vorgesteckte Ziel, der Stoff scheint damals aber schon fixiert oder durch seine Umgebung bestimmt worden zu sein und Klopstock schrieb, während er Theologie studierte, die drei ersten Gesänge des Messias. Obwohl der deutsche Hexameter ewig eine halbe Maßregel bleibt und nie nazional werden kann, da nur der ihn leiblich lesen kann, der das Vorbild des antiken Verses immer im Ohr gegenwärtig hat, so hatte man doch nie in Deutschland eine solche Virtuosität in deutscher Diczion mit solchem Wohllaut des Rhythmus vernommen. Die drei Gesänge, in den bremischen Beiträgen gedruckt, machten daher in ganz Deutschland natürliches Aufsehen. Es versteht sich, daß der Dichter inzwischen auch aus der neuern Literatur ähnliche Unternehmungen kennen gelernt hatte. Wie weit er Dante kannte ist ungewiß; dieser konnte aber auf Klopstocks weiches Gemüth unmöglich einen bedeutenden Einfluß gewinnen. Das specifisch catholische mußte ihn abstoßen. Von Dante kann man sagen, daß er das biblische in seinem Gedicht als kirchliches Mysterium verhüllte, sein großes Dichtertalent aber in der ganz entgegen-

gesetzten Seite, in der energischen politischen Leidenschaft bethätigt hat, von der Klopstock keine Ahnung hatte; Dante hat auch der Sprache eine neue Form geschaffen, aber diß ging hier von selbst mit, bei Klopstock war diese Form die Hauptsache. Ein andres ist mit Milton; während Dante die moderne classische Poesie schuf, ist Miltons Poesie aus Haß gegen die vollendete classische englische Bühne, im Widerspruche mit der ganzen Bildung seiner Zeit erstanden; sie ist ein Monument des vandalischen Puritanismus; das Theater hatte allerdings in seiner Maßlosigkeit alles Heilige mit Füßen getreten, die Revoluzion war die natürliche Reaczion dagegen, und der persönlich verletzte und blinde Dichter nahm nun einen biblischen Stoff, um seine Partei zu ehren, und suchte in einigen Urtypen die menschliche Natur symbolisch zu entwickeln, anstatt das Weltwesen in seiner breiten Zufälligkeit zu schildern wie die Bühne. Milton wollte nur seinem starren Character ein Monument setzen und da er die Sinnlichkeit der Kunst verachtete, so mußte er mit Absicht die Sprache jedes äußern Schmucks berauben, und er verwendete den der Bühne gemäßen reimlosen männlichen Fünfjambus unnatürlich für ein ganzes episches Gedicht. Gegen diese harte selbst nüchterne Sprache mußte Klopstocks Ohr sich sträuben. Die energische Characteristik eines miltonischen Satan konnte der weiche Klopstock auch nicht auffassen. Milton ließ den Erzengel und selbst Gott Vater in naiver biblischer Einfalt auftreten, sein Adam und Eva waren ein kirchlich erlaubter aber poetisch unendlich schwieriger Stoff, weil eigentlich alles was man sie reden lassen kann, eine grenzenlose Anticipazion des Begriffs voraussetzt, welches Mißverhältniß immer beleidigender zu Tage treten muß, je psychologischer man die Aufgabe faßt und entwickelt. Mit dem Epos des Camoens hatte Klopstock, natürlich unbewußt, die Aeußerung gemein, wo dieser sagt, ich habe es nicht mit Ficzionen zu thun, wie Homer und Ariost, sondern mit wirklicher Geschichte, und zwar bei Klopstock einer Geschichte, die für den religiösen Standpunct die höchste und absolute Geschichte ist, die sich der eigentlichen Historie eben darum wieder entzieht. Hier liegt aber nun der gefährliche Punct für das ganze Gedicht. Dante hatte wie gesagt das biblische mit frommer Scheu, Milton mit Naivität behandelt, aber den Gottmenschen in Person in seiner irdischen Gestalt zum Helden eines Heldengedichts zu

wählen, vor diesem Gedanken wäre Dante und Milton zurückgeschreckt. Ist nun Klopstock darum, daß er diß wagte, das größte Talent unter den dreien? Ganz gewiß nicht. Die unsichern Umrisse dieser nebulistischen Figuren mit ihrer immer abstract bleibenden Phraseologie erinnern uns vielmehr an die keltischen Ossianslieder als an einen Dichter des gebildeten Europa; der Dichter naht sich seinem Stoff überall mit der ausgesprochenen gefühlten Zerknirschung und Demuth, im Gefühl seiner vollkommnen Unwürdigkeit und Unfähigkeit, diesem Stoff zu genügen. Er will also eigentlich sagen, ich bin der Unwürdigste unter allen Dichtern, daß ich mich vermesse, den möglich höchsten Stoff zu singen, dieser Stoff selbst aber hält mich wieder über alle andern Dichter empor. Darin liegt nun aber eine innere Unwahrheit und eine Hohlheit des ganzen Unternehmens. Das Talent bethätigt sich nur darin, daß es seines Stoffes vollständig Herr wird und ihn bewältigt; bleibt nun der Dichter außer dem Stoff und sagt, er müsse für sich als solcher wirken, so begreift man nicht, was er der Dichter dabei zu thun hatte und warum er ihn wählte. Vom echt religiösen Standpunct aus stellt sich die Frage so: War es überhaupt erlaubt diesen Stoff zum Gedicht zu machen? Wir haben schon gesagt, daß die damalige Zeit der Aufklärungsperiode von einer Seite eine sehr laxe geworden war, und man hat Zeugnisse genug, daß Klopstock selbst von Catholiken mit Begierde und Bewunderung gelesen wurde, aber es gehört wenig Besinnens dazu, daß diese Kirche einen solchen Versuch radical verwerfen muß. Klopstock füllt das, was uns in den Evangelien fragmentarisch erhalten ist, mit poetischen Erfindungen aus, er läßt neben den biblisch gegebenen Figuren theils fingierte theils gegen die Tradizion erweiterte Charactere auftreten, wie z. B. die zum Glauben an Christus gebrachte Gemahlin des Pilatus, die Römerin Porzia, dann den bekehrten römischen Hauptmann Eneus und dergleichen. Das kann aber eine Kirche die ganz auf der Tradizion fundiert nicht erlauben, das historische ist als solches heilig, unantastbar, aller Willkür entzogen. Aber auch für den protestantischen Standpunct erregt das Gedicht die ernstlichsten Bedenken. Hier ist dem Volk die heilige Geschichte in der lutherischen Prosa eigentlicher Grundtext und als solcher abermals unantastbar; vor dem Volk nun sollte das Gedicht offenbar schon durch den Hexameter verschlossen bleiben und

es liegt hierin allerdings keine Gefahr irgend einer Popularisierung. Für wen ist aber jezt das Gedicht? Ich glaube, daß bei Klopstock das damals schon bestehende Oratorium, villeicht der Gesang der Thomasschüler in Leipzig, den Gedanken entzündet haben, etwas dem Oratorium analoges pathetisches in Worten zu singen. Dazu kam die völlig sentimentale Stimmung der Zeit; man erinnere sich der Herrnhutergemeinde mit ihrem Abendmahl, das beim Theetisch gefeiert werden sollte; ja man muß einige Herrnhutercolonien gesehen haben, in ihrer ganz gleichförmigen Eleganz und Reinlichkeit, immer dieselben rechtwinkligen baumbepflanzten Gassen, die hohen weißen Zimmer, mit den stabilen weißen Vorhängen, demselben feingestochnen Christuskopf mit der Dornenkrone, ja mit demselben Canarienvogel in demselben Käfig an einer bestimmten Stelle des Zimmers; diese ganz elegante Andacht muß man sich vergegenwärtigen, um die langen gleichgemessnen Hexameter zu begreifen, in denen einzelne oft kaum dem Hexameter sich fügende [1]) Worte der Schrift auf einer Linie laufen mit diesen süßlichen weinerlich rührenden Reden von Engeln und Gestorbenen, die in ihrer weichlichen Liebe zum Mittler und selbst in Verhältnissen der gegenseitigen Geschlechtsliebe in endlosen Phrasen sich ansingen und in halbsinnlichen sympathetischen Empfindungen schwelgen. Es ist mit einem Wort ein sentimentales Christenthum, dem die derbe Naivität des Volksglaubens den Rücken kehren muß, und das nur an einem Theetisch ganz verständlich ist, wo aber, zum völligen Widerspruch, ein classisch gebildeter Mann nöthig ist, um die holprigen Hexameter einigermaßen in antikem Rhythmus vorzutragen, da ein Frauenzimmer dessen nicht fähig ist.

Der Messias machte aber Furore unter den gebildeten Christen und der Beifall hat den Dichter gekräftigt; mit dem vierten Gesang wird er entschieden dramatischer. Daß hie und da das Pathos an das Lächerliche streift und die Parodie provociert, ist bei dem gleichförmig fortgesetzten Schwung natürlich. So wenn im ersten Gesang eine Sonne im Innern der Erde ist, oder am Schluß des vierten Gesanges gar gesagt wird, bei der Weltschöpfung habe Gott „Aeußerliches

[1]) Z. B. der entsetzliche Hexameter: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?

Geräusch und Lerm süßtönend dem Eiteln" verschmäht, so daß also die Weltschöpfung auf eine vornehme Innerlichkeit reduciert wäre, oder wenn Jesus im vierten Gesang sagen soll: Mir zittert Entzückung durch die Gebeine, und ähnliche sentimentale Unschicklichkeiten. Im siebenten Gesang, wo die gläubige Porzia mit Maria zusammentrifft, geht die Keckheit der Erfindung wohl am weitesten und wurde von dieser Seite hoch bewundert. Störend wirkt im achten, wo die Sonnenfinsterniß beim Tod Christi durch einen zu diesem Zweck gesandten „besondern Stern" erklärt wird, wodurch das in der alten Welt bekannte Wunderzeichen überboten und eigentlich parodiert wird; auch ist der sterbende Christus einen halben Band durch festgehalten. In der zweiten Hälfte geht alles noch mehr in die Breite und die Parerga werden immer gehäufter; im siebzehnten Gesang kommt die schiefe Vorstellung, den Seligen seien zu ihrer höhern Vollkommenheit sieben Sinne verliehen, wodurch sie also sinnlicher als die Menschen würden. Endlich muß der zwanzigste oder lezte Gesang als ein selbständiges Anhängsel betrachtet werden, da es ganz aus dem epischen Ton fällt. Die Situazion ist, daß Christus sich bereits erhoben hat um gen Himmel zu steigen, wo er am Schluß ankommt; diese Zwischenzeit ist nun mit Preisgesängen ausgefüllt, welche in pindarischer Zersplittrung und psalmistischer Diczion Momente aus der jüdischen Geschichte hervorheben, in denen man aber keinen innern Zusammenhang und Fortschritt bemerkt, und wo das stylistische Streben viel zu deutlich hervortritt, eine Musik rein in Worten von schwerem Caliber aufzuführen. Denn neben seltneren epischen Versen im Hexameter, sind lyrische Strophen eingeschaltet, welche nach griechischer Rhythmik auf den vorherschenden Versfuß ⌣ ⌣ — — tendieren; da aber diese Spondäen nur durch fortwährend gehäufte Composizionen zu erreichen sind, so muß das zu lang fortgesezte Bestreben jeden Leser ermüden.

Was ist nun der Messias für unsre Zeit? Das große Publicum kennt das Buch, aber nur dem Namen nach. Nicht nur die Catholiken und das protestantische Volk, selbst unsre moderne sentimental pietistische gebildete Gesellschaft hat das Buch beiseite gelegt, ja sie fühlt wohl nachgerade, und im Gefühl einer ungeheuchelten Frömmigkeit, daß dieser Autor wohlmeinend gehandelt aber doch eigentlich an einem geheiligten Stoff sich vergriffen und ihn mißhandelt hat. Man

wird also im höchsten Fall hie und da einzelne Stellen und Partien des Messias in Anthologien in der Erinnerung erhalten, aber nur da und dort sitzt ein einzelner Literator, der sich gewissenhaft entschließt, das ganze lange Gedicht durchzuarbeiten, und er hat dazu auch in der That die volle Aufforderung. Man müßte gelesen haben, was hundert Jahre lang vor dem Messias in Deutschland gedichtet worden, um das ganze Verdienst dieses Buches zu ermessen. Man darf wohl sagen, wie Luther die deutsche Prosa, so hat sein Landsmann Klopstock den deutschen Vers wieder wahrhaft zu Ehren gebracht. Er hatte das ganze Gefühl von der Würde einer pathetischen Sprache und er hat sie fixiert. Es sind ganz wenige Puncte, wo seine Sprache grammatisch veraltet ist, rhythmisch ist sie es fast nirgends und alle spätern Dichter haben villeicht größre Sünden an der Sprache begangen, als Klopstock, der sie mit vollem Bewußtsein in eine classische Form festbannte.[1] Das zweite wich-

[1] Die grammatisch veralteten Puncte bei Klopstock sind:
1. Im starken Präteritum Ablaute u für a; schwung, rung.
2. Bei andern vocalauslautigen ein angehängtes schwaches e; sahe, geschahe.
3. Das niedersächsische schwache ich rufte neben ich rief.
4. Die doppelte Negazion keiner nicht auch nie nicht, was uns jezt unrettbar gemein klingt, und den Süddeutschen sogar ganz fremdartig, da es unsre Volkssprache nicht hat.
5. Die Form was vor wofür man jezt, villeicht weniger richtig, nur was für gebrauchen kann.
6. Von Einzelnheiten bemerke ich: die Form Erzt für Erz, eine völlige Monstrosität, und den falschen Accusativ Friede, der auch bei Göthe und Schiller vorkommt, indem man die zweifelhafte Endung im Nominativ aus Frieden abkürzte, ja sogar sie für stark hielt, da es doch nie einen Genitiv Friedes gegeben; ein obliques Friede ist aber unmöglich und daher auch der volle Nominativ Frieden empfehlenswerther. Die Form Obstand für Widerstand ist plattdeutscher Provinzialismus, aus upstand gebildet. Das Wort schmeichelhaft braucht er activ für schmeichlerisch. Er sagt das Chor von Sängern.

In metrischer Beziehung ist etwa zu bemerken:
1. Die anomalen Constellungen unsrer Sprache, wie in ōcean, ōrient, lebéndig, vollénden, unéndlich, lobsingen u. s. w. sind eigentlich erst durch Klopstock in unserer Poesie ganz fixiert worden, da man in der vorhergehenden Periode des Alexandriner nach Art des Knittelverses die Haupt- und Nebentöne der Wörter gar nicht unterschied.

tige Moment ist, daß dieses Gedicht, das unsre classische Literatur eröffnet, dieselbe alsbald als eine durchaus protestantische indicierte. Haben es auch Catholiken bewundert und seine Diczion nachgeahmt, so mußten sie doch bei näherer Betrachtung über die Kühnheit erschrecken, diesen Stoff mit solcher Willkür behandelt zu sehen, und das war nur bei dieser protestantischen Bildung möglich. Das Gedicht ist also auch von dieser Seite ein historisch wichtiges Monument. Wenn es in keiner Weise ein homerisches Volksepos ist, so ist es der sprachliche Ausgangspunct der neudeutschen meißnischen Poesie.

Der Messias also ist veraltet, man kann sogar sagen von Anfang an verfehlt gewesen und man könnte darüber streiten, ob Klopstock überhaupt einen Beruf zur epischen Poesie hatte. Unzweifelhaft ist aber seine Begabung für das lyrische Gedicht, weil sein Talent, die richtigen Töne der lebenden Sprache mit feinem Ohr herauszuhören und zu fixieren, ein wesentlich lyrisches Element ist; hier konnte er sein sprachbildnerisches Talent ganz entfalten und indem er einen einfachern Gedankenkreiß auf eine äußere oder innere Erfahrung concentrierte, blieb er der Natur getreuer. Es ist diß allerdings noch keine Lyrik, wie wir sie jezt bei Göthe und Uhland besitzen, die identisch nach Form und Inhalt, als unmittelbare Lebendigkeit dem Gehirn des Dichters entsteigt; bei Klopstock gehört dazu ein schwieriger Proceß, ja diese

2. Unrichtig betont er zuweilen wärum statt warúm und beginnt sogar den Hexameter mit diesem Wort.

3. Klopstock scandiert meist richtig göttinen als Dactylus, schreibt es aber nach gewöhnlichem Gebrauch unrichtig mit doppeltem N; dieselbe Schreibart hat ihn aber zuweilen verführt, unrichtig göttinnen zu scandieren, was ihm viele seiner Nachfolger abgelernt haben.

4. Einen Vorwurf kann man den Klopstock'schen Versen darin machen, daß er die Comparative unsrer Sprache mißbraucht, nur aus metrischem Bedürfniß, um für die antiken Silbenmaße hiedurch Dactylus- und Päonenschlüsse zu gewinnen, so daß er z. B. Formen wie edlere, herrlichere an Stellen braucht, wo der grammatische Sinn schlechterdings nur das positive edle herrliche verlangte. Diese Abnormität geht durch alle seine Verse.

5. Auch könnte man eine zu oft wiederkehrende Vorliebe für einzelne Wortformen, die ihm rhythmisch vortheilhaft scheinen, anführen, wie die ihm als Dactylus zählenden jugendlich, ungestüm und dgl. Diß gibt besonders seinen frühern Oden etwas dilettantischen Character.

Schwierigkeit der Sache ist bei ihm das eigentlich schöpferische Moment. Er legte bekanntlich die horazischen Metra zu Grund; diese sind villeicht schon im Latein eine zu künstliche, dem Griechischen entlehnte Form gewesen, denn Horaz hat keine auf uns gelangten Nachfolger; auf unsre nicht quantitierende Sprache angewendet, waren sie doppelt gewagt, aber ein Analoges mit dem antiken ist doch hier, auch ohne die vorangestellten Schemate, leicht herauszufühlen, und diese Oden sind meistens leichter zu lesen und zu scandieren als seine epischen Hexameter. Klopstock legte also ein solches lyrisches Schema zum Grund und suchte sich hinterher erst die Gedanken und Phrasen zusammen, welche in die Form etwa hineingehen und den Gegenstand in einer gewissen Anzahl von Strophen erschöpfen sollten. Diß ist nun allerdings ein sehr formelles Geschäft, wo Form und Stoff erst äußerlich zusammengebracht werden, und die Schwierigkeit, den Stoff in die fertige Form zu bringen, ist wie gesagt das, was die Productivität des Dichters reizt und herausfordert. Die ganze Form der Ode ist uns heute etwas veraltetes, wenn auch einzelne wie Graf Platen sich bemühten, in diese antikierende Klopstock'sche Richtung zurückzulenken; wir begnügen uns jezt, diesen eleganten Proceß bei Klopstock anzuschauen und eben darum sind diese Oden nicht in Gefahr völlig zu veralten. Auch auf Göthe und Schiller haben diese Dichtungen in ihrer Jugend Wirkung gethan und Hegel gedenkt ihrer mit Achtung in seiner Aesthetik. Hier tritt uns der Dichter mit dem ganzen Ernst seines Gemüths, mit dem Gefühl der Würde seiner Kunst entgegen, die durch viele seiner Vorgänger zur Frivolität und Charakterlosigkeit mißbraucht worden war, und dieser Ernst war eben die wesentliche erste Grundlage, welche der werdenden Literatur eine echte Zukunft versprach. Man kann von der andern Seite sagen, daß dieser hohe Begriff, den der Dichter von seiner Kunst aus auch auf seine Person als Dichter überträgt, diese Sentimentalität, die er zunächst den Engländern abgelernt hatte, die einzige Uebertreibung und darum auch der wunde Fleck seiner Poesie war. Klopstock verwechselte zu sehr die Würde der Kunst mit der moralischen Würde der Persönlichkeit; dieser sittliche Halt machte ihn groß, aber der Houptaccent fiel auch auf die Persönlichkeit als solche und diesem Gefühl liegt immer die Gefahr des Pharisäismus im Hintergrund: Ich als dieser bin vor dem Un-

endlichen Staub, aber um dieser meiner Demuth willen doch ein vortreffliches, das ist wieder derselbe Widerspruch wie im Messias. Philosophisch gedacht geht das Individuum im Unendlichen auf; daß es ihm immer seine Individualität entgegenstellt, ist die süßliche Seite der sentimentalen Religiosität. Sentimentalität ist, wie sehr sie auch vergeistigt wird, doch immer eine sublimierte Sinnlichkeit und hat ihre lezte Quelle im Körper. Diß tritt in der Jugend namentlich da hervor, wo die Geschlechtsliebe zum Ausbruch kommt, und der Dichter sein individuelles Bedürfniß, das ihn als ein übermächtiges ergreift, mit der geistigen Unendlichkeit verwechselt, worauf eigentlich alle Romantik der Liebe beruht, nur muß der geistige Dichter die Kraft sich vorbehalten, den geistigen Gehalt auch wieder von dem sinnlichen Bedürfniß zu unterscheiden.

Die Klopstock'schen Oden sind uns glücklicherweise in biographischer Ordnung erhalten, und man kann an ihrer Folge den Dichter durch seine wenig bewegten Lebensschicksale verfolgen. Er lebte an verschiedenen Orten, immer als harmloser Schriftsteller, genoß einer außerordentlichen Achtung vor seinem sittlichen Character und Ernst seiner literarischen Thätigkeit und diese glückliche Lebensstellung ist ihm bis ans Ende geblieben.

Ohne Zweifel hat er schon in seiner Gymnasialzeit die ersten Versuche im deutschen Odenvers gemacht, aber die ältesten uns erhaltenen sind aus seiner Studienzeit in Leipzig in den Jahren 1747 – 48. Ein befreundeter Kreiß von jungen Literaten, Schmidt, Gieseke, Ebert, Cramer, Schlegel, Rabener u. a. ist das eigentliche Element, in dem er sich bewegt, und die Freunde werden vielfach in leidenschaftlichen Apostrophen persönlich angesungen. Gleich seine erste, dem dänischen Grafen Bernstorf dedicierte Ode, der Lehrling der Griechen spricht die Aufgabe die er sich als Dichter gestellt mit Bestimmtheit aus; sie geht von einem horazischen Gedanken aus, daß der Dichter geboren sein müsse und seinen Beruf allen irdischen Vortheilen überordnen, wenn er seiner Sendung genügen wolle, dieser Stolz auf seine Mission ist die Seele der Klopstock'schen Poesie. Störend für uns ist, daß er aus dem höchsten Pathos heraus Anspielungen auf Zeitverhältnisse macht und z. B. hier eine Frau Singer mit ihrem Namen citiert, was er schon damals nur in einer Note erklären konnte

und für uns etwas völlig vergessenes ist. Bedeutender ist der nächste Cyclus von acht Oden, worin er uns seinen Leipziger Freundeskreiß schildert, aber in eine neue Bizarrerie verfällt. Da ihm mit Recht der Mißbrauch der griechischen Mythologie in der Poesie zum Ekel geworden war, gerieth er auf den seltsamen Mißgriff, statt der griechischen Götternamen solche aus der germanischen Edda einzuführen, die natürlich wieder nur durch Noten einigermaßen verständlich gemacht werden konnten. Diese Götternamen geben uns aber schlechterdings keine Anschauung, auch war das nordische Alterthum damals durchaus noch nicht aufgehellt wie es etwa jezt ist, so daß diese fremdartigen Silben bloß den Eindruck der Lieder verkümmern konnten. So soll nun die Ueberschrift Wingolf einen Tempel der Freundschaft bedeuten, was dann hinten im Commentar steht. Im ersten Lied werden die Freunde zusammengerufen von ihren respectiven Studien, sei es daß sie Griechenland, Rom oder Albion gefesselt habe oder das, wie er sagt, germanisch einheimische Eddaland. Im zweiten Lied wird Cramer um den Verlust einer Braut beklagt und der Satiriker Rabener gepriesen. Im dritten Gellert, und dann die weitern Bundesbrüder aufgezählt. Im vierten spricht sich die sentimentale Phantastik dahin aus, daß er, ganz abstract, seine künftigen Freunde ansingt und dann besonders die künftige noch unbekannte Geliebte feiert; diß characterisiert die Schwächlichkeit der Zeit. Im fünften wird Ebert, ein Freund der Britten, wie es scheint in seinem Landaufzuge gepriesen. Im sechsten wird seine socratische Jovialität beim Wein gepriesen. Das siebente an einen Schlegel; das achte segnet die Dichter. An Giseke, der nach Hamburg abgeht, schmerzliche Trennung der Freundschaft; Milton wird etwas seltsam mit Homer associert. Die künftige Geliebte; Distichen. Der schon erwähnte verkehrte Gedanke wird jezt ausgeführt; diese sinnlich=süße Glut an ein Abstractum ist durchaus krankhaft. An Ebert. Wieder eine Verkehrtheit; er malt dem Freund die schreckliche Zukunft aus; wenn der ganze schöne Freundeskreiß in der Welt zerstreut sein werde, und die Freunde einzeln absterben, und sie allein oder gar nur einer noch übrig, wie schrecklich das sein werde! Solche Poesien beruhen eigentlich auf der Verkennung der vernünftigen Gegenwart. Salem. Der Dichter unterhält sich mit seinem Schutzgeist wieder über die künftige

Geliebte. Petrarca und Laura. Eines der schönsten Lieder, die leichte einfache Bewegung des Verses meisterhaft. In einer schönen Mondnacht entschläft der sehnsüchtige Dichter nur spät und ihm zum Trost erscheinen die verklärten Liebenden Petrarca und Laura. Es kann diesem Gedicht nur zu kleinem Nachtheil gereichen, daß der Dichter über das Verhältniß dieser berühmten Liebenden falsch belehrt war und er Laura als eine jungfräulich holde Braut besingt.

Hier kommen wir zu einer Catastrophe in des Dichters Gemüthsleben. Er hatte Leipzig verlassen und auf dem Lande eine Hauslehrerstelle auf sich genommen in einem Hause, wo er die Schwester seines Freundes Schmidt erblickt, die er Fanny nennt; daß ein so sehnsüchtiges Herz bald sich auf einen Gegenstand fixieren werde, war lang vorauszusehen; er verliebte sich. Nun folgt das Stück an Fanny. Auch hier äußert sich die Leidenschaft in verkehrter Weise, denn er beginnt: Wenn ich einst todt bin, und du todt und wir auferstehn u. s. w. Aber man fühlt schon, daß die Geliebte nicht auf die Empfindungen des Dichters einging und er verletzt ist. Bardale. Sein Lied, einer Lerche vergleichbar, kann nicht die Natur, nur die Geliebte besingen. Der Abschied. Nun ist die Catastrophe da; der Dichter hat der Geliebten gestanden und sie ihm — den Korb gegeben; einen Korb dem überschwänglichen Liebhaber! Ihm dem bereits vom Publicum vergötterten Sänger des Messias! Es war die gerechte Strafe einer maßlosen Selbstüberschätzung, und man fühlt recht natürlich, daß ein Mädchen von einem Manne, der ihr in so übertriebnen Vorstellungen von seiner Persönlichkeit vorjammert, sich nur abgestoßen fühlen konnte. Durfte aber nun der große Geist verzweifeln? Mußte er nicht bedenken, daß die Liebe, so göttlich sie gerade in ihrer Ausschließlichkeit ist, doch von der objectiven Seite betrachtet, als auf diß Object gerichtet, auch wieder eine bloße Grille und Eigensinn ist, da der Liebende in Tausenden das nämliche finden könnte? Unsrem verletzten Dichter erging es, wie es Tausenden ging. In der Jugend ist glücklicher Weise der Körper der Menschen gesünder als ihre Seele; der härteste Seelenschmerz kann dem Körper als Corrosiv dienen, das ihn gesünder hervorgehen läßt; es war die nöthige Mahnung an diesen Menschen, daß ihm begegnen konnte was jedem hinieden und so ist es gewiß zu seinem Heile ausgefallen. Die Ode ist übrigens eine Epistel an den Bruder der

Grausamen, die den Abschied aus dem Hause motiviert und natürlich wieder, wenn wir gestorben sind, beginnt, übrigens mit einer pathetischen Resignazion schließt, die dem verletzten zu vergeben war. Den Vers: Auf sei ein Mann! Geh, und liebe Rothen! (Rothe ist Eigennamen) will ich süddeutschen Parodisten empfehlen.

Die Stunden der Weihe. Mit gewaltigem Pathos sieht sich der Dichter der Messiade in alle Zukunft unsterblich; aller irdische Umgang ist dem Dichtenden zu schlecht, und doch darf wieder der Bruder der Geliebten noch eintreten; das Stück sollte wohl vor der Catastrophe geschrieben sein. An Gott. Diese Ode war in Hamburg ohne des Dichters Wissen herausgekommen, worüber sich die Note beklagt. Es ist ein rhythmisches Gebet, das aber vor Gott seinen Schmerz über den Verlust der Geliebten auslässt. Der Schluß hat scheint mir den Fehler, daß man bei den Worten: Nein gieb mir, die du mir gleich erschufst, im Zweifel bleibt, ob er noch einmal um die verlorne bittet oder um eine neue Geliebte. Das erste macht natürlich einen widerlichen Eindruck, aber auch das zweite ist kein ganz würdiger Inhalt eines Gebets. In meiner freilich nicht sehr correcten Ausgabe hat diß Gedicht die seltsame Form des comparativen „Dunklre" zweisilbig gebraucht. Sollte der feinhörige Dichter diese barbarische unaussprechbare Form wirklich geschrieben haben? Da würde man an den sinnlosen Vocal lri der Sanscritgrammatiker erinnert. Heinrich der Vogler. Hier ist sein epischer Held in ein kurzes Siegeslied zusammengeschrumpft, aber diß Product kann man nicht loben; es scheint, das Ding soll volksmäßig sein, denn es ist in einfachen Vierjamben geschrieben, aber in dieser Volksform klingt kein Vers ohne Reim; hier merkt man recht deutlich, daß dem Dichter die künstliche Versform das eigentliche Organ ist, mit dem er operiert, und so steht er hier plötzlich in schaler Naktheit vor uns. Die Braut. Der verlockenden Sinnlichkeit wird abgesagt und die hohe Urania als Braut proclamiert.

Der Ruhm des Messias stieg und fand warme Bewunderer, namentlich in der Schweiz; Bodmer lud den Dichter zu sich nach Zürich und er reiste dahin, wo er sodann sich längere Zeit verweilte. Seltsam ist aber daß die herrliche Alpennatur ihm nur einige wenige nicht eben bedeutende Oden eingegeben. Doch soll er seine Hermanns-

dramen auch dort entworfen haben. An Bodmer. Wieder eine sich überstürzende Sentimentalität; wie traurig, daß sich die Seelen hienieden nicht finden! Daß ich den Addison nie sah! (Keine große Autorität) oder die mehr citierte Singer! Ja, was das schrecklichste (und was?) daß ich den nicht sehen soll, der in künftigen Jahrhunderten mir am ähnlichsten geboren wird! Das ist in der That eine Sehnsüchtelei, die ins Bodenlose hinauswankt. Der Zürchersee. Ein im Gedankengang zerrißnes Stück. Zuerst versucht er die schöne Natur in sich aufzunehmen, aber statt sie plastisch zu fassen, will er den Gedanken der Schöpfung denken; sie fahren über den See, der Uetliberg wird in Uto entstellt, auf Insel Ufnau gelandet, Lieb' und Wein werden gepriesen, aber der „Säufer“ (etwas zu provinciell) abgewiesen, und der Dichter kehrt zu seiner Unsterblichkeit zurück, die des Schweißes der Edeln werth ist. Zum Schluß wünscht er die Freunde seiner Heimat herbei, dann wollten sie Hütten bauen!

Die Schweiz war schwerlich das diesem Niedersachsen, der so viel Sprachohr hatte, angemessene Local. Es waren auch bereits andere Verbindungen angeknüpft; Bernstorf suchte ihn nach Dänemark zu ziehen, wo man ebenfalls den christlichen Dichter bewunderte, und seine Berichte über König Friedrich den fünften haben wohl die nächsten Gedichte auf diesen Fürsten hervorgerufen. Man sieht ganz die Zeit der sentimentalen Aufklärung. Im ersten Lied wird der König gepriesen, der es verachtet ein Eroberer zu sein, und den größern Stolz darin setzt ein Christ zu sein; das zweite drückt den Schmerz aus, daß Deutschlands größter König Friedrich von Preußen wie jezt leider aus einem eclatanten Fall hoffnungslos erwiesen sei, dem Christenthum den Rücken gewendet habe; er wird dennoch gepriesen. Die todte Clarissa. Scheint ein Leichencarmen mit Anspielung auf Richardson. Friedensburg. Noch einmal steht er am schönen Zürchersee, legt sein Gedicht vom Weltgericht (was wohl in den Messias übergegangen) beiseite, sieht aber in der Demmerung den Geist des frommen dänischen Königs, den der Engel segnet. Der Verwandelte. Er freut sich daß sein lange krankes Herz endlich wieder genesen sei, zweifelt aber mit Recht, daß er diese Veränderung ganz der Tugend verdanke, denn es ahnt ihm im Schlaf und Wachen von einer neuen Geliebten, die er provisorisch Cidli benennt. An

den Erlöser. Er will zuerst todt sein und auferstehen, besinnt und corrigiert sich aber: Doch laß mich leben — bis ich die Messiade vollendet habe, wodurch ich die Frommen entzücke und selbst unsterblich werde. Das Jahr 1751 pausiert der Dichter, sein Schicksal hat sich inzwischen umgeändert. Er verließ die Schweiz um nach Kopenhagen überzusiedeln, lernte aber auf der Durchreise in Hamburg eine Verehrerin seiner Poesie, Margareta (Meta) Moller kennen, mit der er sich nach wenigen Tagen verlobte. Dann geht er nach Kopenhagen, wo er dem König vorgestellt wird, auch mit diesem im nächsten Jahr nach Holstein geht und seine Braut von dort aus besucht um dann wieder nach Kopenhagen zurückzureisen. Von diesem Jahr sind nun die Gedichte: Die Königin Luise. Dem Dänenkönig starb die Königin in christlicher Ergebung; diß ist eine schön ausgeführte Dichtung. Hermann und Thusnelda; die urdeutschen Gestalten schweben wieder auf; bekanntlich hatte die grammatische Unwissenheit dieser Zeit den deutschen Arminius oder Irmin mit unsrem Hermann identificiert, was doch eine reine Unmöglichkeit. Das Gedicht ist zu abgebrochen und der ideale Ton mit den etwas derben Realismen nicht recht in Harmonie gebracht. Fragen. Schmach denen, die die Franzosen nachahmen, sich zu Griechenlands und Englands Stolz nicht erheben, deutsche Thaten zu singen, da doch Höchstädt die Franken schlug. An Young. Etwas unhöflich wird der alte Verfasser der Nachtgedanken aufgefordert zu sterben um Klopstock's Genius zu werden. Die beiden Musen. Dieses merkwürdige Gedicht hat die deutsche Poesie prophezeit eh sie da war, Klopstock fühlte sie kommen. Britannien, das schon mit Griechenland und Rom den Wettlauf der Poesie eingegangen, tritt jezt mit der jungen Teutona in die Schranken; sie rennen auf's Ziel, der Dichter bemerkt aber in der Note, es sei nicht ausgesprochen, wer das Ziel zuerst erreicht habe. Das ist fürwahr eine stolze Sprache für diese Zeit gewesen. Nun folgen Lieder an die Braut, auf die der Namen Cidli übertragen wird. Es sind vier Lieder, welche den Dichter zwar von der umschweifenden Sehnsucht befreien, übrigens von keiner bedeutenden Kraft getragen sind. An Gleim. Dessen Erotik werde von gemeinen Seelen mißverstanden; Friedrich's Preis ehre ihn; es wird wieder beklagt, daß dieser große Deutsche kein Christ gewesen. Der Gedankengang des Liedes ist

übrigens auch mit einer vom Dichter gegebenen Nachweisung mir nicht vollkommen klar geworden. Jezt folgt ein kleines Stück an die Geliebte, das an der Elbmündung gedichtet zu sein scheint. Der Rheinwein. Ein ziemlich heiteres Geplauder dreier Freunde, die sich mit einer Flasche Rheinwein abschließen. Gegenwart der Abwesenden. Er kann die ihm so lebendig vorschwebende Geliebte nicht als Abwesende klagen. Für den König. Der Dänenkönig wird abermal den Kriegshelden gegenüber als Menschenfreund gepriesen und dieses Lob verstärkt, indem es einem sterbenden, den König segnenden Greis in den Mund gelegt ist. Die Genesung. Scheint nach einer lebensgefährlichen Krankheit geschrieben; eine seltsame Sprachform hat er sich in dem Feminin die Lispel geschaffen.

Mit diesem Gedicht von 1754 bricht die Reihe der Oden ab und einige Jahre fehlen sie ganz, wo des Dichters zweite Lebenscatastrophe herein fällt. Er hatte sich nämlich in dem genannten Jahre mit seiner Braut verbunden, sie starb aber vor dem ersten Wochenbett zu Ottensen, einem Dorf unterhalb Altona gelegen. Diß Ereigniß scheint auf ihn hauptsächlich die Wirkung gehabt zu haben, daß er sich fester in seinen literarischen Ruhm verschloß und den Messias vollendete. Denn volle zehn Jahre lang hat er keine wirklichen Oden mehr gedichtet; was von 1758 bis 64 der Art in seiner Sammlung steht, sind rhythmische fromme Ergießungen, Gebete in Psalmenstyl, ohne sein festes antikes Metrum, eher in freiem Numerus der Hebräer; als wirkliche Gedichte können wir diese Dinge nicht anschlagen, sie sind wie die lyrischen Partien im Messias. Das erste Gedicht, das wieder in concrete Vorstellungen eingeht, ist Aganippe und Phiala. Er faßt nämlich den ebengenannten freien Rhythmus als hebräische Poesie auf und stellt ihr die griechische gegenüber, daher Aganippe und die Jordansquelle Phiala. Zuerst wird der rauhe teutonische Gesang dem Rheinfall verglichen, über dessen Toben Apollos griechische Verskunst überhört wird; hernach aber lernt der Germane doch das liebliche Lied der Sionitin; das ist der einfache Gedanke. Kaiser Heinrich. Diß Gedicht, das den obigen Gedanken weiter führt, knüpft bei Kaiser Heinrich VI., dem Minnesänger an. Er erscheint als Dichter ihm einer der größten Fürsten; selbst Friedrich der Große wird ihm als Dichter nachgestellt. Dann spricht er von zwei Quellen germanischer

Dichtung, etwa sächsisch und fränkisch? Endlich die neue Poesie; nur vor den Griechen streichen wir noch die Segel, aber auch über sie hebt uns die Religion, denn Pindar müsse dem David als Dichter weichen, was eine sehr unpassende Vergleichung ist. Dann werden wieder alte Kaiser citiert; Karl der Große gescholten, daß er die Sachsen gemordet, doch dafür gerühmt, daß er die alten Lieder sammelte, die aber leider jezt in Nachtgewölben und Klosteröden liegen, mit farbenheller Schrift geschrieben und drohen in Trümmer zu fallen. Ja die Zeilen schlagen an die goldnen Buckeln des Bandes und rufen um Erlösung. Es wird ein (Bibliothecar?) Cellner citiert sie zu erlösen, wofür wir leicht den Namen Grimm substituieren könnten, wenn nur jemand diß vergeßne Gewölbe näher zu bezeichnen wüßte. Man sieht, wie diese Zeit noch in Unwissenheit über das Mittelalter war. Nach diesem werden einige Verse des Kaisers Heinrich citiert, wo er sagt, er mißte eher die Krone als die Geliebte; wenn er jezt lebte, würde der Edle singen: Ich mißte eher die Krone als die Muse. Man sieht, daß der Dichter sich aus dem zerfloßnen Gefühlsdichten durch philologisches und grammatisches Interesse zu concreten Anschauungen zurückleiten läßt. Die Zukunft. Der Dichter versucht die Harmonie der Sphären tönen zu lassen; der Schluß ist seltsam abgebrochen. Siona. Wieder wird David und das hohe Lied über die Griechen erhoben (in beiden ersten Strophen braucht der Dichter wie hinter dem Comparativ für als). Der Nachahmer. Schmach dem deutschen Dichter der außer den Griechen einen Wettstreit fürchtet. Sponda. Diß Gedicht macht in der ernsthaften Gesellschaft eine sehr seltsame Figur. Da der Dichter darin die Noth bespricht, die ihm im Deutschen für antikes Metrum die seltnen Spondäen von jeher gemacht haben, so ist der Inhalt eigentlich ein rein comischer, und dieser Inhalt wird sogar noch comischer durch die Ausführung, indem der Dichter die verschiednen griechischen Versfüße unter ihrem Namen als Personen auftreten und ihre Sache führen läßt. Man sieht hier, mit welchem Ernst Klopstock die Metrik als seinen Lebensberuf betrachtete, daß er sogar wagte, seinen Lesern die Lächerlichkeit des Stoffs mit seiner persönlichen Würde zu verhüllen, was für unsre Zeit kaum mehr gelingen kann.

Thuiscon. Von Horaz lernte die deutsche Ode. Der Eislauf.

Klopstock war bekanntlich passionierter Schlittschuhläufer. Große Erfinder blieben unbekannt, so der die Schiffart, selbst der den Schlittschuh erfand, eine gesündere Uebung als Ritt und Tanz. Ich denke unsterblich zu werden indem ich einen Eiskunsttanz erfinde. Diß Thema ist sinnig durchgeführt, am Schluß aber Warnung vor Gefahr angehängt. Klopstock selbst soll einmal in dieser Lebensgefahr gewesen sein und einige Schlußverse des Messias (du gabst mir Muth in der Nähe des Todes) sich auf dieses Ereigniß beziehen. Der Jüngling. Im blühenden Mai kommt ein Orcan angestürmt; so soll der Jüngling neben den Grazien sich auch mit Weisheit für das Leben waffnen. Die frühen Gräber. Mondscheinbild, kurz aber von ergreifender Gewalt des Rhythmus. Die nächsten Stücke nicht bedeutend. Braga, einem Barden Wittekinds in den Mund gelegt, ist eine Variazion der frühern Schlittschuhfart mit altnordischen Phantasien, wozu der Dichter die auffallende Note macht, daß er die Edda noch nicht kenne. Rothschild's Gräber. Rothschild ist eine sonderbare Verballhornung des Namens und ich habe nie gehört, daß die Deutschen die Stadt so nennen. Der Däne schreibt Roeskilde und spricht es rôskjille, das sich wörtlich Ruhmesquelle übersetzen läßt, doch sagte mir Rask, die erste Silbe gehöre dem Namen eines altdänischen Königs an. Es ist eine längere Elegie in Distichen auf die dänische Königsgruft; für den gewichtigen Inhalt aber, da der von dem Dichter so hoch gepriesene Friedrich V. seiner Gemahlin nachgestorben war, nicht eben bedeutend zu nennen; die Verse sind tadellos. Skulda. Es sieht fast aus als hätte der Dichter inzwischen die Edda studiert und setze sich vor, ihren Räthselstyl ins neudeutsche nachzuahmen; aber wo finden sich jezt noch Leser für solche sibyllinische Phrasen und wer wird sich die Mühe geben die Räthsel aufzulösen? Das Tollste ist, daß er überall keltische Namen mit scandischen durcheinanderwirft, ein Standpunct, auf den uns neuerdings Holtzmann hat zurückbringen wollen. Der Bach. Wieder eine gelehrte Abhandlung über die Verskunst der verschiednen Völker; der Sinn ist aber schwer zu fassen. Er habe semitisch gedichtet, dann germanisch; das sei mehr „Wendung für's Herz“ als das griechische. Was er wohl unter Herz versteht? Dann wird dem „großen“ Ossian strenges Metrum abgesprochen, den Franzosen, den Engländern (!), Italiern. Wir und Sie. Wieder ein

kunstlosen Jambus ein Wettstreit zwischen England und Deutschland, der sehr unfruchtbar; sie haben Händel und Maler von uns; ihr Dichter weine in Bildern, treffe aber nie ganz das Herz (!); nicht zur See, aber zu Lande schlügen wir sie, käme es doch! Warum aber? Unsre Fürsten. Ein sehr seltsames Stück. Er sagt: Wir Dichter des Messias, der Hermannschlacht u. dergl. sind unsterblich, wogegen die deutschen Fürsten sich ruhmlose Monumente bauen, die vergessen werden. Was soll nun solche Rodomontade an dem bescheidnen Gelehrten, der doch so viel wir wissen, von Dänemark, ja von Baden Gehaltz bezog? Schlachtgesang. Wieder kunstlos, auch unpractisch „Mit unsrem Arm ist nichts gethan" soll der Soldat nicht singen. Die Chöre. Eine Phantasie, wie man sie während der Aufführung eines Händelschen Oratoriums wohl haben kann. Nur ist nicht klar, was der zu Anfang genannte Königssohn für das Volk eigentlich thun soll. Teone. Das geschriebne Lied allein thut's nicht, der rechte Vortrag muß hinzukommen. Sichtbares Compliment für eine Sängerin am Clavier. Stintenburg. Scheint ein Schloß auf einer Insel des Schallsee im Lauenburgischen. Gelegenheitsgedicht, Localbeschreibung und deren unverständliche Personalien. Die Stadt Hamburg scheint hier sehr kühn durch Ham bezeichnet und die Burg gespart. Unsre Sprache. Gewesene und künftige deutsche Poeten erscheinen; ihre Sprache hat rauhen vollen Naturklang; wohl uns und den Engländern, daß die Römersprache nicht wie in Frankreich und Spanien durchdrang. Ossian erhub sich aus der Vergessenheit gleicht den Griechen, thut mehr noch (!!) Apoll besinnt sich, zwischen ihm und den Griechen und diesen und den Deutschen über den Vorrang zu entscheiden. Wie viele Schiefheiten in wenig Worten! Die Kunst Tialfs, durch drei Barden Wittekinds. Durch diese bombastische Einkleidung ist eine einfache Schlittschuhpartie mit Damen sinnreich maskiert. (Die norwegischen Schneeschuhe heißen ski, nicht sky.) Der Hügel und der Hain. Wieder streiten sich ein classisch gebildeter Poet und ein germanischer Dichter; dieser sagt die Naturkunst der Barden sei älter und tiefer als die classische, leider seien nur keltische Barden erhalten, wenn wir aber einen altgermanischen hören könnten! Der Poet stimmt in diesen Wunsch ein, da erscheint der Geist eines uralten germanischen Barden, der mit den alten un-

klaren Argumenten den Vorzug des germanischen Geistes beweisen will. Hermann, durch die Barden besungen. Bekanntlich wurde nach Tacitus Arminius wegen Strebens nach Oberherrschaft von seinen Verwandten gemordet, was unsern Dichter in seinem Hermann's-Cultus natürlich gewaltig geniert. Es soll nun hier die Nachricht in einen gemeinen Neid der Fürsten auf den größten Deutschen umgedeutet werden, der nur so viel Gewalt wollte, um Rom von Deutschland aus zu erobern. Es ist in der That nichts comischer, als dieses Ideal eines deutschen Nazionalhelden, wie ihn das achtzehnte Jahrhundert herausſentimentalisierte, mit dem rohen Natursohn Arminius zu confundieren. Mein Vaterland. Wie ein verschämter Jüngling dem edeln Greis wag' ich ihm kaum meine Liebe zu gestehn; ich wollte Heinrich singen, habe aber am Messias den bessern Stoff und daneben Oden. Deutschland hat andre Länder colonisiert, Frankreich und England — sind deutsche Namen und Deutsche stürzten Rom. Vaterland, sei nicht allzugerecht, die schlauen Feinde mißbrauchen dich. Vaterlandslied, für ein Fräulein zum Singen gedichtet, ist etwas abstract d. h. platt ausgefallen. Der Camin. Der Dichter wohnt noch auf dem Land; nicht nur der Mai ist schön, auch der December, denn — man kann Schlittschuh laufen. Da kommt ein Freund aus Hamburg zu Pferd, sieht die Lust, thut mit, sie rennen bis in die Nacht hinein. Ein Weichling spottet ihrer, sitzt beim Punschtisch und läßt seine Schlittschuhe rosten.

Um diese Zeit siedelte der Dichter sich in der Stadt an und blieb daselbst bis zu seinem Tode. Die Roßtrappe. Ist eine Partie im Harzgebirg. Er deutet das colossale Hufeisenbild im Gestein als Wahrsagestandort des alten Barden und wahrsagt als solcher von der großen Zukunft eines patriotischen deutschen Dichters. Solche Prophezeiungen deutet der Spätre sich leicht. Der Unterschied. Nämlich zwischen dem Maler, dem Dichter und dem Philosophen. Ein höchst seltsames, ja comisches Gedicht; denn es ist großentheils reiner Paragraphenstyl nach einem lyrischen Strophenschema. Es folgen einige kleine Stücke, die zeigen, wie Klopstock für Musik passioniert war, was nicht zu übersehen; er suchte sich Melodieen in Worte umzusetzen.

Teutone. Eine bloße Variazion von „Unsere Sprache“ zum Theil mit denselben Worten. Weissagung; an die Stolberge. Nur

noch hundert Jahre, dann ist Deutschland frei, dann herscht das Vernunftrecht vor dem Schwertrecht; ein unklarer Begriff. Die Lehrstunde. Die Nachtigallmutter lehrt ihr Kind Liebe singen. Fürstenlob. Wohl mir daß ich nie Großen unverdient schmeichelte; die Fürsten von Dänemark und Baden waren es werth. Klingt gar zu prosaisch. Der Denkstein. Erst werden echt sentimental einer gemischten Gesellschaft Freundschaftsbäume ausgewählt und einzelnen geweiht; dann folgt ein Fluch des Dichters auf den der die Bäume fällen sollte und dieser ist mit einem comischen tollen Humor ausgeführt, wie er kaum aus Klopstocks eigner Seele gekommen; denn solchen hat er sonst nicht leicht. Das Gedicht ist merkwürdig. Beruhigung. Höchst unerquicklicher Paragraphenstyl wider die Philosophen. Die Krieger. Er singe Freiheitshelden; wieder comisch bespöttelt werden Theaterhelden. Wink. Erlaubniß des Gedichts zum Theoretisieren, wieder theoretisch. Die Ankläger; über moralische Ordnung theoretisiert. Verschiedne Zwecke. Poetische Erholung ist nicht leerer Zeitvertreib; zum Schluß wieder ein comisches Volkswort. Die Trennung. Gründe der Todesfurcht gesucht. Verkennung. Der große Friedrich wird wieder für Mißkennung deutscher Kunst verklagt; er habe den Frühlingssänger nicht beachtet, den tüdesken Reim bewundert; aber nur seine Thaten machen ihn groß, nicht wenn er zweifelhaftes durch kleine Gründe mit der Feder weiß zu brennen suche. Ihr Tod. Auf Maria Theresia; sie wird für Menschlichkeit gepriesen; er beklagt in der Note, daß der Buchhändler das Stück abgedruckt, mit Rücksicht auf die ungerechte Theilung Polens, die er ihr nicht vergiebt. Unterricht. Er vertauscht jezt die Schlittschuhe mit dem Reitpferd und vergleicht burlesk sein Pferd mit einem Hamburger Arzt. Mehr Unterricht. Ist die Fortsetzung; sein Haar wird schon grau; das Pferd scheut nur Flintenschuß. Warum wird aber der Pulvererfinder ein frommer Mönch genannt? Das erinnert mich an die serbischen Volkssänger, welchen stehende Epitheta so eingefleischt sind, daß sie von der „weißen Kehle“ auch dann nicht ablassen können, wenn zufällig von einem Mohren die Rede ist. Ueberschätzung der Ausländer; Bedauern der verblendeten Landsleute. Der jetzige Krieg. Ein sehr sonderbares Gedicht; der Grundgedanke ist: Europa ist in der Bildung so weit vorangeschritten, daß

nächstens gar kein Krieg mehr möglich sein wird. Und als Beweis wird angeführt — der Seekrieg (villeicht der grausamste) warum? Weil er seine Todten ins Meer versenkt, und weil die Kämpfenden schweigend, ohne Commando, d. h. auf bloße Signale (was dasselbe ist) auf einander losgehen. Es möchte schwierig sein in dieser Entwicklung den vernünftigen Gedankenzusammenhang nachzuweisen. An Freund und Feind. Er werde alt und müsse Freunde begraben, aber ernstes Forschen tröste; er sei glücklich; wie wird man's? Unsterblichkeit ist eins der Güter, der Könige Trost, aber auch Große sind Mumien. Nur Verdienst gilt; er habe Dichter gelesen, deren Werke untergegangen, suchte nach Helden für's Lied, fand keinen, da mit einem Mal, stand Christus vor ihm; wie konnt' ich so spät wählen? Wollte erst im 30sten Jahre beginnen, hielt's nicht aus. Religion half mir ein Mal errichten für ewige Zeiten. — Hier haben wir die ganze Illusion des Dichters in nuce; wie hätte es den Propheten geschmerzt zu wissen, daß sein ewiges Werk nach einem halben Jahrhundert zu den „untergegangenen" gelegt war? — An den Kaiser (Joseph II.). Er wird natürlich für seine überstürzten Reformen an den Himmel erhoben und zwar mit stockprotestantischem Hohn auf das Pabstthum. Der rechte Entschluß. Der Gedanke ist: Lebe der Gegenwart und grüble nicht in die Ferne; der Schluß ist überraschend und ergreifend mit der Schilderung eines Schiffbruchs abgebrochen. Die Maßbestimmung. Es scheint, daß er mit dem Messias in der Composizion nicht überall zufrieden ist, was aber sehr dunkel ausgedrückt. Mein Wissen. Wenig sei ihm gelungen, in Schmerz und in Freude die Griechen nachzuahmen; ebenso dunkel gesagt. Der Kranz. Er tadelt das Durcheinanderwerfen der Wörter in der antiken Poesie und entschuldigt es doch. Dieser Gedanke ist wahr, interessanter aber sind noch die in der Note nachgeahmten lateinischen Beispiele, die ich hier abschreibe, weil sie heut zu Tage wenig bekannt sind.

Aus Ovid.

Einen dunkelen Worte durch Umschweif niemals gehörter
Einigemale Gesang aus zaubernden murmelt sie Munde.

Aus Horaz.

Gesetztes strebe Schickung bei trauriger
Zu bleiben Geistes, wie bei der glücklichen
Von zügellosen unbezwungnes
Freuden, o Jüngling, der einst auch hinwelkt.

Aus demselben.

Mich fabelhafte Berg' auf der Appuler
Der Nährerin an Grenzen Apulia,
Vom Spiele müden, eingeschlafnen
Laube mit frischerem Jüngling Tauben
Bedeckten.

Der Traum. Es scheint wieder, Friedrich der Große, der Leugner deutscher Dichtergröße, soll durch Europa's Beifall eines bessern belehrt werden. Beide. Genie und Geschmack müssen sich zum Kunstwerk vereinigen; diß ist, aber sehr unklar, gemeint. Eine verwegene Sprachform ist die Trennung von mißschaffen in: was miß, wie er auch grübelte, schuf der Aesthetiker, miß, wie tiefsinnig der Mann auch sich geberdete u. s. w. (So trennt Ulfilas das ga in ga-u-lôbots glaubst du? und ga-u χva sêχvi ob er etwas sehe.) Die Sprache. Der Zauber, der in der Sprache liegt, die durch die Schrift fixiert, durch den Gesang gehoben wird, wird schön geschildert. Dann werden wieder die Vorzüge der germanischen Zunge erhoben; schief aber ist der Gedanke, selbst die Griechen hätten nicht alle unsre Versarten nachahmen können, weil ihre Sprache zu viel Längen und Kürzen häufe, insofern, als der Grieche ein sinnlicheres schöneres Maß in der Quantität hatte, die unser Accent zerstört, anderseits das älteste Germanisch den Accent ebenfalls nicht und auch reine Quantität hatte, die allerdings für den Vers nicht so günstig ausgetheilt war. Der Nachruhm. Beklagenswerth sind die politischen Heroen, deren Bild die Geschichte immer verdrehen und parteiisch darstellen wird; wie glücklich ist der Dichter, dessen Werke ganz wie sie sind auf die Nachwelt gehen, und die durch alle Commentare hindurch immer wieder in der reinen Urgestalt vorbrechen (?). Die Rache. Gilt wieder dem großen Fritz; für deine Verachtung deutscher Muse wirst du dadurch gestraft, daß man deine französischen Verse, selbst nachdem sie Voltaire corrigiert, noch tüdesk findet. Aesthetiker. Im Dichter wirkt das

Gesetz als Natur, während des Aesthetikers Analyse paßt wie die Faust „auf's Aug'“. So schreibt der Dichter hier, sehr süddeutsch gegen sein niedersächsisches Ohr sündigend, oder soll es Parodie sein? An Johann Heinrich Voß. Der Dichter erkannte an dem niedersächsischen Landsmann, der damals schon an seinem deutschen Homer arbeitete, seinen wahrhaften Schüler. Das Gedicht ist aber eine sehr prosaische Abhandlung über die Schlechtigkeit des Reimes; selbst der Italiener versuche ohne Reim zu dichten, was ihm nicht gelinge (und mit Recht). Seltsam ist, daß unser Poet den qualitätisch sinnlichen Reiz des Reimes verkennt gegenüber dem quantitätischen des Rhythmus, der villeicht in einem gewissen Grad geistiger aber am Ende doch auch bloß ein sinnliches ist. Delphi. Ein langes aber wenig klar gedachtes Gedicht, woran hauptsächlich wieder die Scheu Schuld hat, den großen Friedrich zu offen anzugreifen. Dann werden die Franzosen gegeißelt, welche die Alten nachahmen und zugleich theoretisch meistern wollen. Endlich wird alle Philosophie als Schwatz gebrandmarkt; ist das auch griechisch? Störende Flecken sind wieder ein hartes „'s Kind“ das veraltete Masculin der Scheusal und das in der Note erklärte „Fähndel“ Friedrichs. Die Verwandelten. Eine seltsame Phantasie, die auf einer astronomischen Hypothese beruht, der Ring des Saturn bestehe aus zahllosen kleinen Weltinseln, die sich nun der Dichter bevölkert denkt. Dort wird villeicht auch seine bis hieher in keiner Ode erwähnte Gattin, Meta, seiner harren, und beide des (ungebornen) Lieblings. Sollte aber der am Ende genannte „Verwandelte“ dieser Sohn Klopstock's sein? Ich verstehe es durchaus nicht. Der Gränzstein. Fürchterlich abstracte Gedanken für ein Gedicht; der Grundgedanke ist: Wirke in der Welt und die Folgen deiner Thaten werden nicht ausbleiben, sind unbegränzt, wenn auch nicht als solche erkennbar; Anspielung auf die Messiade ist nicht zu verkennen. Das Gedicht ist im ersten Theil ein Duett, indem ein Mitredender ihm nur einzelne Worte dazwischen wirft, die er beantwortet; nachher spricht der Dichter allein und in der Schlußstrophe entschuldigt er den freien Flug dieser Ode mit der Gattung. Morgengesang am Schöpfungsfeste. Scheint einer Musik unterlegt. Die Vortrefflichkeit. Eine, wenn ich recht deute, unklar ausgedrückte Ansicht über das Ideale, das sich zwischen Natur und Schule versteckt halte. An

Giacomo Cigno. Er hatte, wie der Dichter, der ihn kannte, sagt, die zehn ersten Gesänge des Messias ins Italienische übersetzt, starb aber mit dem Verdacht der Ermordung. Das Gedicht sagt bloß, das Griechische sei weicher als germanisch und das Italienische noch mehr. Die deutsche Sprache. Auch diß Gedicht ist äußerst räthselhaft; einen concreten Sinn kann ich nur herausbringen, wenn ich einen Gegensatz der plattdeutschen Volkssprache gegen die hochdeutsche Schriftsprache darin angedeutet sehe. Das Gehör, von einem Blinden, Hegewisch.. Bittre Wahl zwischen Blindheit und Taubheit und doch lieber jene; die Gründe werden gründlich erörtert, dann aber wird die Qual der Taubheit als Gegensatz ausgeführt, und mit einer subtilen Analyse über das Hörorgan bricht das Stück seltsam ab. Der Frohsinn. Im Sommer und Winter ist er wieder zu Roß und Schlittschuh; sein Haar grau, ihm so viel vorangestorben, aber über alle Melancholie siegt doch der Frohsinn. Die Grazien. Es gelingt wenigen, die echte Grazie zu erhaschen; Schwätzern gar nicht, zuweilen dem ernsten Streben. Der Schluß ist rein persönlich und zufällig. Die deutsche Bibel. Zur Abwechslung wieder ein populäres Stück. Der „heilige" Luther wird angerufen, die neuern Bibeldolmetscher zu beschämen. Daß die Sprache Luthers ewig bleiben wird ist eine erlaubte Hyperbel. Der Gottesleugner; im Styl des Messias.

Jezt gehen wir mit unsrem Poeten einer neuen Catastrophe entgegen, nicht einer in seinen persönlichen sondern in den Weltverhältnissen; die französische Staatsumwälzung kündet sich an, und dieses große Weltereigniß hat den einsamen Gelehrten so schwindelnd ergriffen, daß er nahe daran ist, seine feste Haltung, ja man möchte argwöhnen, selbst seine sonst so ruhmredige Frömmigkeit ein wenig einzubüßen. Es ist gewiß daß diß die lezte große Veränderung in unserem Dichter ist und er hat die eigentliche Catastrophe nicht mehr erlebt. Wir stehen noch bei 1788. Die états généraux. Aeußerste Erwartung; die neue nicht geträumte Sonne Galliens; er darf sie noch erleben. Er revociert, jezt müssen wir die Franken nachahmen. Nicht Friedrich ist mehr das größte des Jahrhunderts, sondern die gallische Bürgerkrone. Nun 1789. Zuerst Psalm, ein glossiertes Vaterunser. Der Ungleiche. Keiner wage eine Vergleichung mit Mark Aurel anzustellen. Hemis und Telon. Ein Dichter fleht zu Apoll um Pyg-

malions Kunst, daß er den Kenner gewinne, der andre will Pygmalions verwandelte Bildseule werden und durch Natur rühren; dieser gewinnt. Ludwig der sechzehnte. Der König, größer als alle Eroberer, will mit den Bürgern tagen. Das Gegenwärtige. Freude und Trauer halten auch im Greise noch sich das Gleichgewicht. Kennet euch selbst! Frankreich hat sich frei gemacht, es ist zum Olymp erhoben; nie ist so etwas großes geschehen. Ist zu hoffen, daß die Deutschen es wirklich nachmachen? Der Fürst und sein Kebsweib. Hier bricht der deutsche Republicaner grell hervor; ein deutscher Fürst möchte sich bei einer Mätresse zerstreuen aber der entfesselte Geist der Freiheit jagt ihn auf. Das Bündniß; diß Stück ist ein Seitenstück zu dem frühern Selmar und Selma. Das zuerst sterbende des Paars soll dem andern erscheinen; gehört in die matte Sentimentalitätsperiode. Von 1790. Sie und nicht wir; an Larochefoucauld (so schreibt er). Sein Schmerz, daß der Ruhm der Revoluzion den Franzosen zufiel; eines tröstet, ohne die deutsche Reformazion wäre auch die Revoluzion nicht möglich gewesen; doch es tröstet nicht; in America wo die Freiheit sich gründet, giebt's auch Deutsche, aber es tröstet auch nicht. An Cramer, den Franken. Ein verunglücktes Gleichniß, wo das Volk den Leib eines Riesen, der König dessen Schatten und die Nazionalversammlung dessen Geist vorstellen soll; der Schatten kommt natürlich schlecht weg. Von 1792. Der Freiheitskrieg. Europa habe seine höchste Höhe erstiegen, aber die Fürsten verkennen's. Im bevorstehenden Kampf der Reichsfürsten gegen die neue Republik nimmt er natürlich für Frankreich Partei und weissagt seinen Landsleuten Unheil. Friedrich, Kronprinz von Dänemark. (Nachher König Friedrich VI.; ich hab' ihn noch 1826 zu Kopenhagen im Theater gesehen.) Dänemark hat dem Dichter trotz seiner republicanischen Sympathien seine Unterstützung nicht entzogen; es beschämt den Kaiser, Schweden, Rußland, selbst England. Hier wird die Leibeigenschaft aufgehoben und der Menschenhandel verboten; diß muß selbst das freie Frankreich erst dem Dänen nachthun. Die Jacobiner. Ueber den Jacobinern und der Guillotine gehen dem Dichter die Augen auf; die Freiheit ist in höchster Gefahr. Nun 1793. Die Erscheinung. Des gemordeten Königs Schatten verkündigt Rache. Andre meinen zwar, es sei vom König gar nicht die Rede, sondern es sei der

Schatten des gemordeten Gesetzes gemeint, was doch gar zu abstract klingt. Die Wahrheit ist wohl, daß er den Königsschatten nicht nennt, weil er allen Lesern von selbst vor der Seele stand und ungerufen mehr Wirkung that. Das folgende Gedicht: An Rochefoucauld's Schatten ist häufig für unecht und unterschoben erklärt; ich gestehe, daß die Verse des Dichters durchaus unwürdig sind. Das Wort der Deutschen. Er ergreift jezt ganz die Partei der deutschen Fürsten; sie wollen nur die Revoluzion, nicht die Freiheit besiegen. Mein Irrthum. Die verblendeten Franken brechen ihr gegebenes Wort und beginnen Eroberungskrieg. Meine Enttäuschung ist vollständig aber schmerzhaft wie der verschmähten Liebe; die Jugenderinnerung bricht hervor. Eine kleine Erholung bietet die edle Charlotte Corday. (Wieder eine häßliche Apocope: 's Ungeheuer entstellt das Gedicht.) Der Eroberungskrieg. Seit die Franken über ihre Selbstvertheidigung hinaus Eroberungskrieg führen (welche verwirrte Begriffe!) ist mir die Geliebte gestorben und ich fluche ihnen. Die beiden Gräber. Rochefoucauld's und der Corday. Er will die Gräber schmücken; ihr starbt für das Vaterland; weine, wir starben umsonst für das Vaterland. Die Verwandlung. Die Freiheit wird als des Gesetzes Mutter eingeführt; aber die Freiheit verwandelte sich in die niedrigen Leidenschaften; aus Thaten wurden Reden; o wird je die Freiheit zurückverwandelt werden? Denkzeiten. Desselben Inhalts wie das vorige, nur ist die Ueberschrift unklar. Das neue. Das Fest, worin Marat vergöttert wurde, wird parodiert mit abgeschmackten hottentottischen Thiernamen als Epithetis. Dazu kommt das vom Hexameter in den Pentameter übergreifende aristophanische Compositum: Klub=Berg=Municipal=Guillotin=Oligo=kratie=Republik 1794. Hermann aus Walhalla. Die Deutschen sollen den Krieg gegen die Franken zu ihrer Vertheidigung führen, aber nicht über die Grenze gehn und den Franzosen keinen Thron aufdringen. Die Trümmern. Die Trümmer der gallischen Freiheit sind gemeint. Der Schooßhund. Ein frostiger Witz auf den alten blinden Hund seiner Meta. Das Denkmal. An eine Prinzessin von Thurn und Taxis. Den Dichter verläßt seine ganze Frömmigkeit, er verlangt von den deutschen Fürsten blutige Rache an den Franken. Die Mutter und die Tochter. Nicht die Freiheit sondern Alecto hat

die Megära geboren, die sie mit Eia Popeia im Kugelregen einlullt, ein erzwungenes Bild. Mit der Tochter soll die kleine Republik Genf gemeint sein. Die Wiederkehr. Eine idyllische Anrede an sein Pferd. Die Niedersachsen, auch Voß, halten das süddeutsche Gaul für ein edles Wort; uns ist es gemein. (Es hängt weder mit dem mittelhochdeutschen gûl (Eber) noch mit dem Hebel'schen gûl (Hahn) zusammen, sondern ist unzweifelhaft das verhunzte cavallo.) Der September lacht dem Dichter wie Mai, er läßt das Pferd im Feld grasen, es ist unruhig. Glaubst du Nachtigallen zu hören? der Frühling bringt keine wieder; die wilden Franken haben die Brut vertilgt. Das Versprechen. O die Franken werden nun stolze Eroberer! Das Grab; an Meta. Wieder idyllisch, aber unklar. Er hat im Grase schlafend kleine Ephemeren verschluckt und unwissend Leben getödtet. Die Beziehung auf seine Frau ist mir zu fein. Nantes. Ganz specielle Beziehungen auf Revoluzionsgreuel, wodurch nichts klar wird. Der Geschmack. Er theoretisiert wieder; wer aber als Aesthetiker den geistigen Sinnen des Gehörs und Gesichts auch die andern thierischen an die Seite stellt ist eben geschmacklos. Die Bildung Geschmack ist übrigens bloße Uebersetzung von gusto und die falsche Anwendung auf ästhetisches Urtheil fällt den Deutschen nur so weit zur Last, als sie blinde Nachahmer sind. Zwei Nordamericaner. Das fingierte Zwiegespräch ist überflüssig: der Dichter beklagt einfach, daß er die Revoluzion besungen habe.

Von hier an und für seine lezten Jahre tritt die Politik mehr und mehr wieder in den Hintergrund und der Greis wendet sich auf sein Herz, auf seine persönlichen Interessen zurück. Der Kapwein und der Johannisberger. Der alte Zecher macht sich patriotische Vorwürfe daß ihm der africanische Wein besser schmeckt als der einheimische; ist ein heitrer Spaß. Mein Thal. Von der Politik zog ich mich auf meine Domäne die Poesie zurück, wetteiferte mit Hellas und Rom im Versmaß; wird es mir der Franke und Engländer verzeihen? Es wurden ja nur wenige Lorbeerblätter errungen. Diß ist mäßige Wahrheit. Die Bestattung. Das Mädchen ließ eine blühende Rose an den Boden fallen, wo sie verwelkt; die andern Blumen kamen herbei die Unglückliche zu begraben. Diese Sentimentalität schmeckt etwas näher nach dem Knaben- als nach dem

Greisenalter; und dazwischen wieder eine Anspielung auf die Revoluzion! Die Rathgebetin. Es ist die Poetik gemeint, wie viel Theorie vermöge. Der Vers: Wenn ihr nicht Geist habt — wird es euch nie gelingen, erinnert an Jean Pauls naives Wort an die jungen Dichter in seiner Aesthetik: Habt nur gutes und vorzügliches Genie! Die Vergeltung. Jezt wieder ein Nachtrieb aus der Revoluzionsperiode; der wilde Carrier ist todt und wird im Jenseits verdammt, alles „güillotinen" zu wollen und selbst die nicht tödtende Strafe zu leiden. Die Musik. Man wird ihm bemerkt haben, das Gesicht reiche durch unsern ganzen Sternenkreiß, das Gehör sei auf unsre Athmosphäre beschränkt, worauf er mit Recht antwortet: Vermuthet ihr denn, die andern Weltkörper haben kein hiezu dienliches Medium? Er hätte hinzusetzen können: und wenn es auch keine Athmosphäre wäre. Außerdem: das Gehör sei weitaus unser geistigster Sinn; nur durch ihn lernen wir denken; freilich nicht in der Musik. Die Sonne und die Erde. Die Erde klagt, daß ihre unnatürlichen Kinder sich erst um's Jenseits und jezt um's Diesseits unbarmherzig ermorden. Die Sonne versucht sie zu trösten. Klage eines Gedichts. Die Messiade klagt über ihre Uebersetzer; außer der italienischen war eine englische erschienen, die ungeschickt ausgefallen sein muß, denn der Dichter bildet die barbarische Sprachform „die translätinge Faust", eine französische habe ihm allen Inhalt ausgezogen (der doch an sich schon abstract genug war) u. s. w. Die Lerche und die Nachtigall. Eigentlich scheint die ernste Klopstockische Poesie die Nachtigall zu sein, die der heitern etwa eines Hagedorn Complimente macht. Der Eindruck wird aber dadurch gestört, daß die Lerche wieder ihre unfigürliche Rolle ausführt, wie die Menschen ihr nachstellen, um sie zu verspeisen, was man freilich auch wieder symbolisch deuten könnte. Der Genügsame. Ein deutscher Jüngling läßt sich vernehmen, mit Begeisterung aber mit Kälte; es ist ihm um „Forschung des Wahren" aber auch um das Gute und Schöne zu thun. Ich vermuthe diese Ode auf Lessing gedichtet. Ob ich recht rathe? Der Nachahmer und der Erfinder. Der antikisierende Poet ahmt die Griechen nach und hofft sie zu erreichen, manchmal gar zu übertreffen; ihm schwindelt vor dem der sich emancipiert; der Erfinder (Klopstock versteht sich) erwidert auf den Einwurf,

auch er ahme ja die Natur nach, der Grieche habe diese nicht nachgeahmt sondern dargestellt; kein ganz klarer Ausdruck. Das verlängerte Leben. Nämlich durch Rückerinnerung genossener Freuden. Aus der Vorzeit. Würde richtiger heißen Jugenderinnerung; er phantasiert sich in seinen Brautstand zurück. An die nachkommenden Freunde. Des Greises Trostworte über den Tod; schön gegeben. Neuer Genuß. Eigentlich Rückblick auf den Genuß, den ihm im Leben das Dichten gewährte; er legt den Hauptwerth auf das „Tönen" was auf die Oden paßt, sagt aber zu viel, er habe volle Gestalten geschaffen, zumal wo er nicht undeutlich auf seine deutschen Recken deutet. Wieder ein häßliches „'s Blatt" kommt vor. Mein Gram. Noch eine Revoluzions-Reminiscenz, sein altes Thema: das nicht gehaltene Wort der Franken. Die Sängerin und der Zuhörer. Ein schlechtes Compliment auf eine alte Sängerin, Angelica gefalle dem Ohr noch, aber nicht dem Auge. Das Fest. Freude des Dichters, daß unter den europäischen Sprachen der Poesie die deutsche ihren Platz eingenommen, und, sie werde noch mehr anerkannt werden. Der Wein und das Wasser. Die Erinnerung macht ihn noch einmal zum Humoristen; er erzählt dem alten Gleim eine lustige Trinknacht wieder, an die sich eine Landpartie schließt, wo sie sich mit den Dorfschönen neckisch mit Wasser begießen; nicht klar genug um eine schöne Idylle zu sein; es streift aber an die Vossische. Die zweite Höhe. Wieder politisch; Frankreich hat ihn zum Ehrenbürger ernannt; er darf darum die Hoffnung aussprechen, die Nazion werde, der frühern Sünden vergessend, doch noch den Frieden decretieren. Einige spätere politische Gedichte übergehe ich. Die Jüngste. Ein sehr sonderbarer Gedanke; die Kupferstecherei wird neben der Malerei und Bildnerei die dritte ebenbürtige Tochter der Zeichnung genannt; sie soll sich emancipieren und wie die andern selbständig arbeiten um unsterblich zu werden; freilich ist auch der Bildhauer Handwerker, aber er erfindet hauptsächlich so lang er im Thon arbeitet; der erfindende Kupferstecher müßte doch ganz im Zeichner aufgehen. An seinen Bruder, von dessen Existenz wir sonst nichts wüßten, der Greis vergleicht die Freude dem Genie. Einladung. Die deutsche Sprache hat in Nachahmung der Griechen und Römer ihre Kräfte geübt und dürfte es jezt wohl wagen, selbst dem Engländer einen Wettkampf an-

zubieten; nur wird dessen Sprache Mischerin genannt, was in der Note näher erklärt wird; der Dichter übersieht ganz, daß der englische Vers, wenn er auf die deutschen Formen reduciert würde, einer chinesischen Einsilbigkeit anheimfiele und jeden Rhythmus einbüßte, daß der shakespearische Vers ohne die abstracten lateinischen Wörter völlig undenkbar ist. Was würde endlich Klopstock dazu gesagt haben, wenn ihm jemand seine einheimischen Wörter Schmerz, Arbeit, Obst, Sattel, munter, grob und viele andere als slawische Lehnwörter dargethan hätte? Daß aber, wie der Schluß sagt, der Engländer dem deutschen Hexameter nicht nachkommen werde, dieses Unglück kann er verschmerzen. Das Wiedersehn. Der Greis sieht dem Wiedersehn seiner Jugendgattin entgegen. Winterfreuden. Aber das Alter wird endlich mächtig, er muß seinem Wintervergnügen, dem Schlittschuh entsagen, er schwelgt in dessen Erinnerungen, hier fällt ihm auch ein, wie er einmal durch Eisbruch in Todesgefahr geschwebt und das Lied hat uns den Namen seines Erretters dankbar verewigt. Sie. Der Dichter beschließt den Ton seiner Lyra mit einem kurzen Gesang an die Freude, der zu einer Vergleichung mit Schiller zwingt. Sie singen sehr verschieden, ein gutes Lied ist aber keines geworden, und natürlich; Freude ist der Grundton und absolute Inhalt der einen Hälfte aller Lieder unsrer Erdkugel, das Ding aber als ein abstractum besingen, kann niemanden gelingen.

Erst mit 1797 oder seinem 73sten Jahr ließ der Dichter die Leier mehr und mehr verstummen, die körperlichen Schwächen wurden Meister; Klopstock lebte ein ruhiges, wie es scheint ziemlich gleichförmiges und regelmäßiges Leben; wir erfahren einiges über ihn in Göthes Biographie, wo er einmal nach Frankfurt auf Besuch kommt und dem jungen Volk statt der deutschen Schlittschuhe seine niedersächsisch provinziellen Schrittschuhe, eine offenbar nichtssagende Bildung, eindisputieren will. Später noch einmal hatte Göthe einen nicht so freundschaftlichen Zusammenstoß mit Klopstock. Dieser ließ als alter und grämlicher Sittenrichter sich beigehen, in einem nach Weimar gerichteten Schreiben auf des Herzogs Trunkliebe anzuspielen; Göthe verwies es ihm mit einem derben Brief.

Klopstock lebte noch sechs Jahre nach seinem lezten Lied und in ein Jahr unter achtzig starb er 1803. Die Stadt Hamburg ehrte

ihren berühmtesten Mitbürger durch ein Leichenbegängniß, wie es die Spanier von Lope de Vega sprüchwörtlich rühmen und wie es seither wohl keinem deutschen Dichter wieder zu Theil geworden ist; die republicanische Stadt begrub den Sänger des Vaterlandes, der Religion und der Freiheit wahrhaft fürstlich. Man denke sich einen Leichenzug von Hamburg nach Ottensen in 126 Wagen, hundert Mann Ehrenwache zu Fuß und zu Pferd, nebst dem vollen Geläute der sechs Hauptthürme der alten Hansestadt! Er hatte sich neben seiner Meta selbst längst das Grab bestellt; die Grabschrift die ihn Deutschlands größten Dichter nennt, war zwar damals längst keine Wahrheit mehr, aber daß er der Erste unter den Großen war und den Reigen derselben würdig eröffnet, diesen Ruhm wird ihm Niemand entreißen. Können wir nicht für ein Unglück erachten, daß er den europäischen Ruhm seiner Messiade eigentlich überlebte, und daß sie heute so gut wie vergessen ist, so ist es ein ausgemachtes Unrecht, daß die deutsche Jugend auch seine Oden zu wenig kennt. Der sibyllinische Ton entfremdet sie allerdings unserem gern leicht genießenden Zeitalter, aber die störenden Flecken weggerechnet, lohnt es sich auch heute noch über seine immer gedankentragenden Zeilen zu grübeln.

Wir können nur mit wenigen Worten dessen gedenken, was Klopstock weiter geschrieben hat. Dem von ihm sonst gehaßten Reim hat er sich doch unterzogen in seinen geistlichen Liedern, die für den kirchlichen Ritus bestimmt sind; mehrere davon zieren noch unsre protestantischen Liederbücher; die ästhetische Critik hat aber darauf keinen Anspruch. Noch mehr Aufsehen haben in Deutschland seine Werke in dramatischer Form gemacht, vor allem die Hermannschlacht. Es gibt heutzutage kaum mehr einen deutschen Leser, der dieses Stück zu seiner Unterhaltung lesen wird, ja es wird selbst dem Literator sauer, es ganz durchzublättern. In der That kann man die Hermannschlacht nur ein totales Mißverständniß der dramatischen Form durch unsern bloß lyrischen Dichter nennen. Tacitus sagt, die Germanen haben gewisse carmina, die sie baritus oder nach anderer Lesart barditus nennen, wodurch sie sich zur Schlacht anfeuern, auch aus dem Klang des Lieds den Ausgang des Treffens weissagen. Es komme dabei auf den rauhen Ton an und sie halten die Schilde vor den Mund, damit der Klang desto besser schalle. Tacitus scheint das Kriegsgeschrei

zu meinen, was kein carmen im Sinne von Gedicht bedeuten kann; wahrscheinlich hat die Aehnlichkeit des baritus mit dem keltischen Barde erst zu dem Ding verführt, was Klopstock gar als eine Dichtart Bardiet wiederbeleben wollte. Solche Kerigslieder stellte er sich als Schlachtgesänge vor, die die Priester aus der Ferne ertönen lassen, was eine sehr barocke Vorstellung ist. Diese Gesänge, welche in diesem Gedicht den eigentlichen Mittelpunkt bilden, hat er nun in einem Metrum gedichtet, das einer griechischen Strophe am ähnlichsten ist; es ist wunderbar, daß er von der altgermanischen Alliterazionsform gar keine Ahnung hatte, ein einziger Blick in die Edda hätte ihm diese enthüllen müssen; damit wäre auch sein Haß gegen den Reim beschämt worden, denn die Alliterazion ist nichts andres als anlautender Reimbuchstabe. Da er nun aber diese Chorform auf die Arminiusschlacht im Teutoburger Wald anwenden wollte, so wurde das Ganze als eine Art Schauspiel angelegt, so daß die Chöre von Dialogen umgeben wären. Die äschyleische Tragödie wäre hier das natürliche Vorbild gewesen, wo auch die Chöre die Hauptsache sind. Um seinem Priesterchor einen festen Standpunct zu gewinnen, verlegt er den Schauplatz auf einen Felsen über dem Thal, in welchem die Schlacht geschlagen wird. Mit diesem Einkeilen der Handlung auf einen beschränkten Raum sind wir sogleich an die französische tragédie erinnert, denn bei Aeschylus wechselt zuweilen der Schauplatz. Das allerseltsamste ist aber dieses, daß den Dichter Aeschylus nicht veranlaßte, den Dialog in den unsrer Sprache so natürlichen Jamben, d. h. im antiken Trimeter abzufassen; der wäre seinem Pathos ganz angemessen gewesen, hätte mit lyrischer Fülle die dramatische Leere zugedeckt und wäre wie gesagt im Deutschen ganz leicht zu bilden gewesen, viel leichter als seine griechischen Odenformen. Es sieht aus, der Dichter war von seinem patriotischen Stoffe so befangen und im Dialoge so bedrängt, daß er zum unglücklichsten Medium einer schmucklosen Prosa griff; dadurch wird nun der Dialog in die gemeine Lebenswahrheit heruntergezogen und da diese Figuren fast alles historischen Costüms entbehren, so blieb nichts übrig, als eine völlig moderne sentimentale Rührung, die auf den Stoff paßt wie eine Faust auf's Auge. Daß in jeder dramatischen Scene etwas entwickelt werden, ein Resultat herauskommen muß, davon hat dieser Dichter keine Ahnung; er läßt seine Puppen

nacheinander auftreten und Monologe halten, jeder spricht aus wie's ihm um's Herz ist, der eine rechts, der andere links, und wenn beide fertig sind, geht jeder wieder seinerseits von der Bühne. Als ob das Dialog hieße! Wollte ich mir dieses Gedicht auf der Bühne dargestellt denken, was hoffentlich nie geschehn ist, so wüßte ich mir die Sache nicht anders zu vergegenwärtigen, als daß diese urgermanischen Hünen insgesamt aus ihren Bärenhäuten große neugermanische Schnupftücher herauszögen, um der nach allen Richtungen sich anbietenden Rührung gerecht zu werden und die erforderlichen Thränen zu vergießen, denn ohne Schnupftücher müßte ja dieser Wasser-Proceß noch viel unschicklicher ausfallen. So aber kommen diese Helden bluttriefend aus der Schlacht, um in Gellertischen Schäferthränen aus dem ersten ins achtzehnte Jahrhundert herunterzuplumpen. Ein größerer Widerspruch zwischen Stoff und Form ist wohl nie auf die Bühne gestellt worden; auch die Engländer haben ihre Urgeschichte in einer Menge ungeschickter Schauspiele auf die Bühne gebracht, aber auf die reale Bühne, wo der Zuschauer unterhalten sein wollte und alles auspfiff was ihn ennuyierte; auf dem Papier ließ sich das deutsche Publicum alles bieten. Daß die Fortsetzung dieses Gedichts, wo die Geschichte des Arminius bis zu seiner Ermordung durchgeführt ist, nicht besser ausfiel, läßt sich denken. Auch seine alttestamentlichen Schauspiele, wo er wenigstens einen trocknen Fünfjambenvers spricht, den er Milton und Addison nachbildet, sind ebenso undramatisch und effectlos ausgefallen. Was endlich Klopstock über Grammatik und sonst im wissenschaftlichen Sinne geschrieben hat, ist jezt dermaßen veraltet, daß es auch nicht mehr dem Namen nach bekannt ist.

Klopstock war eine echt niedersächsische Natur; obwohl auf der Grenze geboren und zum Theil in Obersachsen gebildet zog es ihn doch immer nach dieser Provinz zurück, welche wir schon oben die wahrscheinlich unvermischteste germanische unsres Vaterlandes genannt haben. Sie unterscheidet sich bekanntlich noch heute namentlich vom Süden dadurch, daß dort die hochdeutsche Schriftsprache der Gebildeten sich auf den bewußten Gegensatz der plattdeutschen Volkssprache stützt, so daß doch gewisse platte Elemente auch auf die hochdeutsche Aussprache übergegangen sind. Im Character aber legen wir dem Niedersachsen eine gewisse offene Geradheit, Derbheit und Tüchtigkeit bei,

die man so gern als die Grundtugenden des deutschen Volkes zu preisen liebt. Mit diesem Grundcharacter stimmt das etwas rhetorische lyrische Pathos der Klopstockischen Lyra vortrefflich zusammen, sie ist der objectiven Darstellung viel weniger zugänglich, daher ihm das Epos wenig und das Drama gar nicht gelang. Diese Poesie ist wie er sagt aufs Herz basiert, d. h. auf die unvermittelte Empfindung, ohne Vermittlung einer lebendigen Gestalten schaffenden Phantasie, welche Klopstock versagt war.

Klopstocks Poesie ist darum wesentlich Character; sein Ideal ist er selbst, als dieser tüchtige, geistig unabhängige Mensch, das volle Dichtergemüth, das die Welt nur an sich kommen läßt, so weit sie ihm homogen ist und sich seinen fixierten Vorstellungen und Idealen assimilieren läßt. Dahin gehört nur vor allem Klopstocks Bemühung sich in der bürgerlichen Stellung unabhängig zu erhalten; er war von Haus aus nicht mit großen Glücksgütern gesegnet und seine Poesie wurde ihm erst in spätern Jahren reichlich gezahlt, er läßt sich darum die Unterstützung durch zwei fürstliche Gönner gefallen, ohne sich übrigens einer Staats-Etikette unterzuordnen; er wählte die Hauptstadt seiner niedersächsischen Provinz, das republicanische Hamburg zu seiner dauernden Wohnstelle, was für ihn durchaus das passende war; er nahm keinen höfischen Rang, Titel oder Orden an und lebte als einfacher Bürger bis an sein Ende. Da er als Dichter seine Mission fühlte, hat er auch keine Amtsthätigkeit gesucht.

Diese unabhängige Stellung in der Gesellschaft war durch seine persönlichen Verhältnisse begünstigt. Klopstock war von gesunder wiewohl nicht auffallend kräftiger Constituzion. Die Liebe nahm bei ihm von Anfang an einen überschwänglich idealen und sentimentalen Character an. Nach der ersten unglücklichen Leidenschaft schloß er ein glückliches Ehbündniß, das aber nach wenigen Jahren durch den Tod zerrissen wurde. Von dem Moment an hat er unzweifelhaft aller engern Verbindung mit Weibern vollständig entsagt, er lebte in seinen sprachlichen Studien, im Bewußtsein seines literarischen Ruhmes, als ehrenhafter Bürger angesehen, nur die enthusiastische Form, die die Freundschaft schon in der Jugend angenommen setzte er auch im Alter mehr oder weniger fort und diese wurde denn auch auf weibliche Individuen ausgedehnt, mit denen er aber keine Liebesverhältnisse hatte. Seine ideale

Parrhesie der Gesinnung verachtete diese Sinnlichkeit; seine Person wie seine Poesie hält durchaus diesen Character der Keuschheit, ja einer gewissen Jungfräulichkeit fest; Zoten mußten sein Ohr empören. Für die Freuden der Tafel war er mäßig empfänglich, hatte für Musik ein empfängliches Ohr, und liebte seine Gesundheit durch körperliche Uebungen wie die geliebten Schlittschuhe und sein Reitpferd zu stärken. Er kam auch mit adeliger Gesellschaft wie die Stolberg, Holk, Bernstorff u. s. w. vielfach in freundschaftliche Beziehungen, hat aber darum kein chavaleresktes Element in sich aufgenommen; der Hamburger fühlte seinen Bürgerstolz und das kam besonders zu Tage, als die Catastrophe der französischen Staatsumwälzung hereinbrach.

Klopstock als Idealist ergriff diese neue Welterscheinung mit der heftigsten Leidenschaft und baute, wie viele seiner deutschen Zeitgenossen, darauf sanguinische Hoffnungen einer ganz neuen Ära. Seit den Tagen seiner Jugendliebe war ihm wohl nichts erschütternder geworden als seine Enttäuschung über den Verlauf der Revoluzion; aber auch als er seine ganze Liebe in Haß gegen die Abgefallenen verkehrte, blieb ihm das Ideal der Freiheit so heilig und lebendig wie vorher stehen. Wie seine Liebe sentimentales Extrem war, so war er nun extrem in seiner Politik, er wurde einer der Wortführer der liberalen und radicalen Ideen in Deutschland; die Verehrer seiner Poesie gingen auch auf diese Phase größtentheils mit ein und es ist villeicht nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet daß aus den Kreisen dieser Verehrer Klopstocks sich in Deutschland nach und nach das entwickelt hat, was man im neuen Jahrhundert die liberale Partei nannte.

Hier kommen wir an eine interessante Schwierigkeit; Klopstocks politische Gesinnung stellte sich jezt entschieden auf die Seite der damals alles bedrohenden Aufklärung; man vergleiche nur die Ode auf den Kaiser Joseph, den er als einen neuen Heiland begrüßt; damit geht natürlich eine Antipathie gegen das catholische Pabstthum Hand in Hand, und diese strengprotestantische Richtung ist in dem fast ungemischten Niedersachsen ziemlich nazional und der englischen Bildung analog zu nennen, mit diesem und Holland ist das Land auch durch die See und die Schiffart in beständiger Berührung. Ging aber Klopstock mit der Aufklärung in den politischen und kirchlichen Parteien, so ging er mit ihr nicht bis zur Philosophie weiter. Zwar auf den ersten

deutschen Philosophen Leibnitz ist er stolz, da aber zu seiner Zeit mit Kant die Philosophie Ernst machte eine deutsche Wissenschaft zu werden, wandte er sich mit Leidenschaft davon ab und selbst seine griechische Sympathie konnte sich dem nicht entgegenstellen. Er war mit den alten Sprachen herangewachsen, der Rhythmus der Sprache war sein geistiges Hauptorgan, so blieb sein Talent durchaus ein vorherschend grammatisches, obwohl er nie ein gelehrter Philolog wurde. Er dilettierte in den neuen Sprachen und die englische Literatur mußte ihn anziehen; mehr aber die modern reflectierende; über Shakspeare blieb er in der fantastischen Vorstellung fest, diese Dichtart wirke auf die Phantasie, nicht wie er wollte unvermittelt, d. h. eigentlich unpoetisch und musicalisch auf's Gemüth oder Herz, wie er es nannte. Beklagen kann man für ihn, daß das deutsche Sprachstudium damals noch so sehr in der Kindheit war; unverstandne Blicke in diß Gebiet führten ihn auf die gröbsten Mißgriffe. Man kann villeicht auch auffallend finden, daß ihn seine einheimische plattdeutsche Volkssprache nicht auf deutsche Grammatik aufmerksamer machte. Aber Klopstock war die Poesie, social betrachtet, eine aristocratische Kunst, die sich im ideellen Sinn über alles pöbelhafte erheben sollte; wie alle Pathetiker schloß er sich in einer gewissen Terminologie abstracter Wörter und Phrasen ab, die sich selten nach der Realität erweiterte, sein poetischer Sprachschatz ist ein sehr beschränkter.

Hat ihn aber philologischer Hang der Philosophie und der Aufklärung entfremdet, so that es noch mehr sein von der Jugend ab festgehaltner streng kirchlicher und lutherischer religiöser Glauben. Das höchste mußte sich ihm in historischer Gestalt verkörpern, sonst ließ es sich nicht sprachlich gestalten. Diese echte und ungeheuchelte Frömmigkeit hat ihn aber zu den schon abgehandelten Mißgriffen in der Wahl der Messiade veranlaßt, worauf wir nicht zurückkommen wollen. Er identificierte die moralische Würde zu sehr mit dem poetischen Ideal und seine Dichtung nahm dadurch eine für uns pietistische Färbung an, für die der reine ästhetische Standpunct keinen Maßstab findet. Wahrhafte Ueberzeugung schließt Beruhigung und Frieden in sich. Wer uns immerfort von Unsterblichkeit vorschwatzt, gegen den werden wir den gerechten Verdacht fassen, er glaube eigentlich nicht daran, wünsche aber durch sein fortgesetztes Reden sie sich einzureden. Dieses Arg-

wohns werden wir uns bei der Lectüre Klopstocks nicht ganz erwehren können. Alles in allem war Klopstock der Mann, der das ganze Gemüth des Dichters hatte, Geschmack oder Kunstverstand fehlte ihm zuweilen, am meisten aber die Naturgabe einer spontanen oder selbständig Gestalten schaffenden und spielenden Einbildungskraft, die zum vollen Dichter auch gehört. Von einer energischen idealen Bewegung aber mußte die deutsche classische Poesie ausgehen, wie es die griechische Bühne mit Äschylus that und eine ähnliche Stelle füllt uns Klopstock. Mit ihm aber war dieser Literatur auch der wesentlich protestantische Grundcharacter aufgedrückt. Klopstock war ein glücklicher Mensch, der seine wirkliche Mission vollständig erfüllt hat.

Lessing.

Wir könnten kaum einen schärfern Gegensatz auffinden, als indem wir von Klopstock auf Lessing übergehen. Klopstock als Niedersachse gehörte wie gesagt dem ungemischtesten also reinsten Germanenstamm an; sein Naturell beruhte in der Grundlage auf einer gewissen Dosis von Phlegma, das die Ausländer an unserm Nazional-Character leichter herausfinden als wir selbst; war er aber einmal geistig erregt und ins Feuer gerathen, so sprach sich diß in der cholerischen Form des Prophetenthums aus, das mit seiner religiösen Stimmung homogen war; melancholisches war ihm mehr durch die Sentimentalität der Zeitbildung angeflogen, nicht naturwüchsig, daher er auch sein Unglück in der Liebe leichter verwand, als er sich selbst zugestehn wollte, obwohl er nichts vom Sanguiniker hatte, das bischen Phlegma bot den sichern Succurs. Das Gegentheil von alle dem ist Lessing, mit einziger Ausnahme, daß er auf Unabhängigkeit des Gelehrten villeicht denselben Werth legte wie Klopstock, wozu er aber ganz andre Mitel wählte. Auch ist nicht zu übersehen, daß Lessing die ganze Bedeutung Klopstocks sehr wohl erkannte, er schrieb in der Jugend Abhandlungen über seine Dichtungen und fing sogar an die Messiade ins Lateinische zu übersetzen. Die Mängel der Klopstockischen Poesie konnten aber in spätern Jahren seinem critischen Kopfe nicht entgehen, und er läßt sich sogar zu leichtem Spott herab, wenn er z. B. bemerkte, der Eingang des Messias: „Sing, unsterbliche Seele“ sei eigentlich identisch mit „Sing, unsterblicher Klopstock!“

Lessing also war ein Obersachse, oder Neusachse d. h. aber aus einem Lande, das in Wahrheit ein germanisiertes Sslawenland ist, und diß gilt ganz besonders von seiner Heimat. Die Lausiz (lushitsa)

ist ouvertes Sslawenland, seine Vaterstadt Camenz (Kamjenitsa ist Steinhaufen oder Steinhaus) liegt kaum eine Tagreise entfernt von Bauzen (Budisin), wo heute noch das wendische Landessprache ist, ja sein Geschlechtsnamen Lessing möchte sich eher vom ßlawischen les Wald als von irgend einer deutschen Wurzel derivieren lassen. Dieses Land ist in der Hauptsache längst germanisiert aber dem Blute nach doch im Ganzen wohl mehr ßlawisch als deutsch, d. h. zur deutschen Nazionalität wie sie heute besteht gehört ein Bruchtheil Sslawenblut so wesentlich wie zur englischen Nazionalität ein Bruchtheil Keltenblut gehört, und darauf beruht der hauptsächliche Unterschied, der zwischen beiden Nazionalitäten vorhanden ist. Man betrachte nur Lessings Porträt und frage sich, ob diß nicht der westßlawische, specifisch polnische Typus ist? Die dafür weltberühmten Obersächsinen verdanken ihre Schönheit einzig dem herschenden ßlawischen Rasse-Character. Es sind viel feinere Züge als die echte Germanin hat und etwas von dieser weiblichen Zartheit zeigt uns auch das sonst männliche Gesicht Lessings.

Lessing ist 1729, fünf Jahre nach Klopstock geboren. Sein Vater war ein gebildeter und wie es die Zeit mit sich brachte orthodoxer Pfarrer; der Sohn zeigte sich als ein nicht besonders kräftig gebautes aber gesundes Kind und dabei als ein frühreifes Talent. Schon der Knabe konnte nicht satt werden in den verschiedensten Büchern zu wühlen, worin sich seine künftige Bestimmung hinlänglich zu erkennen gab. Doch war er nicht einseitig auf philologisches Lernen gerichtet, er wollte auch malen lernen, wo ihn aber eigentlich nur die Technik anzieht, denn ein Kunstkenner wurde er nie, und hatte viel Freude an Mathematik. Die Musik und später die strengere Form der Philosophie sind das, was ihm immer gefehlt hat, auch fehlte ihm ganz der Sinn für Naturschönheit.

Lessing genoß wie Klopstock das Schicksal, daß er in einer Pension seine Gymnasialzeit verlebte, welche gewöhnlich dem werdenden Character die Richtung gibt, und zwar dieser auf der Fürstenschule zu Meißen, einem Convict wo die jungen Leute außer der Kleidung alles durch Stipendien erhielten. Hier lebte er fünf Jahre und legte den Grund zu seiner philologischen Gelehrsamkeit, welche von der Klopstocks völlig verschieden ist. Während jenen die Schönheit des antiken Rhyth-

mus zum Dichter stempelte, faßte Lessing die Alten mit dem Gedächtniß und formalen Verstande auf, alles discrete war seine Sache, eine unendliche geistige Beweglichkeit allenthalben ein Interesse herauszufinden, eine Notiz zu fixieren, mit einem Wort Lessing wurde hier das was er immer blieb der vollendete Polyhistor. Lessings Virtuosität ist das Räsonnement, die Dialectik, auch Sophistik, den Gedanken immer im Fluß zu erhalten, ihm jeden Stoff zu assimilieren, ohne gerade, wie der Philosoph thut, damit auf die lezten Gründe loszuarbeiten, die er sorgfältig zu vermeiden wußte. Lessing der wie Klopstock zur Theologie bestimmt, die drei canonischen Sprachen dieses Faches mit großer Leichtigkeit sich aneignete, entdeckte schon hier, daß er sich, gegen den Geist der Anstalt auch mit den neuen Sprachen befassen müsse und die Mathematik setzte er fort. Von Poeten liebte und ahmte er Anacreon nach. Seinem Geiste schien aber die neue Comödie, Plautus und Terenz, doch das homogenste zu sein; es ist diese griechische sophistische aufs Endliche gerichtete Geistigkeit, was ihn anzog, die Heiterkeit einer immer beweglichen dabei nicht allzugewissenhaften bürgerlichen Societät; die Buntheit des weltlichen Treibens war Lessings Element, und darin sich mit individueller Freiheit und Virtuosität bewegen, das war was er wollte und was er erreichte. Daß aus diesen Prämissen der echte deutsche Gelehrte sich entwickeln konnte, ist zu begreifen; es war in ihm das geübteste Gedächtniß, der klarste Verstand, ein bedeutender Grad von Instinct für poetische Schönheit, also was man Geschmack nannte, und über all das etwas was ich seinem slawischen Blut beimesse, ein gewisser Hang mit Ueberlegenheit des Verstandes zu siegen, ein gewisser Hang zur Intrike, was eben der slawische Geist ist, darum und auch eine entschiedne Neigung für die dramatische Form, welche kein eigentlich deutsches Element ist; denn daß es im Durchschnitt aller deutschen Dramatik eben an der Intrike fehlt ist weltbekannt. Wer intrikiert beherscht durch Ueberlegenheit des Verstandes; er sophistisiert die andern dahin, daß sie die Sache sehen wie er will, er täuscht sie, sofern sie nur nach seiner Ansicht, und im Grund gegen ihr Interesse handeln. Diese Virtuosität, die andre und am Ende wo der Hang zur Gewohnheit wird, sich selbst zu täuschen sich gedrungen fühlt, war der Grund daß man später Lessing in der Welt so wenig getraut hat, sie hat ihn durchs ganze Leben verfolgt

und er ist man kann sagen niemals zu einer völlig fixierten Stellung in der Außenwelt gekommen.

Nach diesen Prämissen läßt sich leicht ermessen, wie es Lessing auf der Universität Leipzig erging. Er kam im selben Jahre dahin wie Klopstock. Eine Differenz von fünf Jahren, da Lessing als frühreifes Talent so jung eintraf, ist in diesem Alter schon ein Grund aber nicht der einzige, daß beide Dichter damals in keine Berührung kamen. Klopstock war jezt schon der gesetzte Character und war mit seinem Freundeskreiß eben in jenem überschwenglichen Freundschaftscultus des Wingolf absorbiert. Lessing in allem das Gegentheil, war kaum angekommen, als er sich in die Gesellschaft der Schauspieldirectorin Neuber drängte, er wollte nichts als Theater hören und lebte also am liebsten mit Schauspielern. Von einer teutonischen Keuschheit wie bei Klopstock kann hier keine Rede sein. Lessing spricht in seinen anacreontischen Gedichten sehr offen über seine Ansicht der Liebe; besonders characteristisch ist mir immer das Gedichtchen erschienen, das unter seinen Sinngedichte (Nr. 87) mit der Ueberschrift: Das Mädchen steht und anfängt: Zum Mädchen wünscht ich mir und wollt es ja recht lieben. Man sieht daraus klar, daß er am andern Geschlecht eigentlich den Leichtsinn vergötterte, das ewige Flattern und Spiel ohne alle Gedanken an eine Consequenz. Ideale dieser Art sind in einer Stadt wie Leipzig leicht zu bekommen. Lessing ist also der Antipode Klopstocks in der Liebe, er ist der vollendete Sanguiniker und stellt dieses Naturell reiner dar als ein zweiter deutscher Dichter. Wenn aber Lessing den Weibern gegenüber leichtsinnig war, so konnte ihn auch keine auf die Dauer fesseln. Er hatte zu wenig Phantasie um für ein Weib zu schwärmen, aber er war zu geistig, als daß ihn auf die Dauer die bloße Sinnlichkeit hätte anziehen können; sie mußte ihn bald anekeln. Mit Einem Wort, Lessing war keiner Leidenschaft für ein Weib fähig; das bunte Weltwesen zerstreute ihn immer wieder und das war sein ihm gemäßes Element. Ohnehin war Lessings Körper zu zart gebaut um ihm den Exceß in der Liebe zu erlauben, er scheint auch im Trinken troz seiner Lyrik nie zum Exceß gegangen zu sein, dagegen zog ihn später eine andre abstractere Leidenschaft an, die seinen Verstand gefangen nahm, die Spielsucht; dieser Passion hatte er zu danken, daß er sein ganzes Leben in finanziellen Verlegenheiten war.

War aber Lessing der Leidenschaft für ein Weib unfähig, so ist damit auch ausgesprochen, warum er das nicht vollkommen werden konnte, was er doch eigentlich werden wollte, nämlich ein dramatischer Dichter. Niemand wird ein Dichter ohne Leidenschaft. Lessing hatte den feinsten Instinct für das Schöne; er hatte das Gefühl, wir Deutsche sollten eine Bühne, eine dramatische Poesie haben, nazional wie die Griechen, die Engländer, Spanier, wenigstens die Franzosen, das fühlte er gerade wie Klopstock der Drang zu einem nazionalen Epos hatte; aber, wenn sie in dem was sie waren sich absolut entgegenstanden, Klopstock das volle Dichtergemüth, Lessing der feinste Kunstverstand oder Geschmack, so trafen sie doch wieder völlig zusammen darin, daß beiden für die Aufgabe die eigentlich spontane Erfindungskraft, die productive Phantasie abging. Lessing wurde unser erster d. h. frühster Dramatiker, aber eine wahrhaft nazionale Bühne konnte er nicht schaffen. Groß ist er nur als Critiker der theatralischen Kunst, wenn er auch hier nicht das lezte entscheidende Wort sprach. Seine eigentliche Mission war, den Aberglauben an die französische Bühne in Deutschland zu brechen, das Studium der Griechen gründlicher anzuregen, sodann aufs englische, nebenher aufs spanische Drama aufmerksam zu machen; wenn er aber auch mit größter Parrhesie das Wort aussprach: Keine Schönheit der Welt stellt sich neben eine shakspearische, so kam er doch nie dazu, uns den Shakspeare als das eigentliche Muster der Nachahmung zu empfehlen. Man kann sagen, die ganze Zeit war noch zu naiv nazional, um dieses Wort ertragen zu können; Lessing mochte das fühlen, was später Göthe und Schiller leisteten, etwas das zwar nicht so dramatisch wie Shakspeare aber doch nazionaler wäre, und erst als dieses zu Tage getreten und heraus war, konnte unser zweiter Critiker Schlegel sich auf den Standpunkt stellen zu sagen, über Göthe und Schiller als Dramatiker steht dennoch Shakspeare und er muß auch unser größter Dramatiker heißen. Dieser Gedanke hätte Klopstock empört und auch Lessing hätte ihn noch nicht ertragen.

Man kann sich denken, daß Lessings Leben mit Schauspielern seinem Vater das größte Herzeleid war und von hier an ist der Kampf mit seiner Familie über seine eigentliche Lebensbestimmung der Inhalt aller seiner Briefe, wo er oft mit großer Sophisterei seine Sache gegen

die Seinigen zu verfechten weiß. Der Vater sah so weit recht, daß des Sohnes Polyhistorie zu keiner soliden äußern Existenz führen werde; Lessing lebte als Literat abwechselnd in Leipzig und Berlin, war während des siebenjährigen Kriegs in Breslau, kam dann nach Hamburg und Wien, später auch nach Italien und wurde endlich als Bibliothecar in Wolfenbüttel angestellt, als welcher er auch starb; sein vielumgetriebener, in Arbeit und Zerstreuungen aufgeriebener nie starker Körper brachte es nur auf 52 Jahre. Es ist bekannt, daß er seine Schriftstellerei auf Philologie jeder Art, Archäologie, Kunstcritik, endlich gar Theologie zersplitterte und überall anregend wirkte. Er hat in seinem Laocoon die erste ganz elegante Arbeit eines deutschen ebenso geschmackvollen als gelehrten Philologen aufgestellt und in seiner Hamburgischen Dramaturgie das Verhältniß der griechischen, französischen, englischen Bühne zu einander zum erstenmal einer gründlichen Untersuchung unterworfen. Für sein drittes Hauptwerk halte ich die Sammlung seiner Briefe. Sodann schrieb er eine Menge Recensionen und wurde für dieses Feld der eigentliche Prototyp deutscher Gelehrsamkeit. Lessing wurde durch die unerschöpfliche Gewandtheit seiner dialectischen Kunst unser erster großer Prosaist, sein Styl bleibt von dieser Seite für immer musterhaft, wenn bei ihm auch das formelle des Beweises immer über die speculative Wahrheitsforschung das Uebergewicht hat, dem er nur in unbewußtem Instinct entgegengeht aber sie nie direct ins Auge faßt; er war disputax im extremsten Grad, und wer das ist, dem ist es zuweilen mehr ums Recht haben und Behalten als um die objective Wahrheit zu thun, und auch diesen Zug in Lessing halte ich für slawisch. Lessings ganze Schriftstellerei hat darum einen wesentlich polemischen Character; er liegt immer im Streit mit einer entgegenstehenden Ansicht und sucht sie zu satirisieren. Daneben aber ging sein Hang für poetische Produczion dennoch fort; er kannte die Sterilität seiner Produczion, legte sich bescheiden auf die Fabel, das Epigramm, das leichte anacreontische Lied; die dramatische Form aber brauchte er, um daran seine Theorie sich klar zu machen. Er dichtete mit critischem Bewußtsein, und sagt es sehr comisch selbst, er schreibe an seiner Emilie Galotti alle fünf Tage nur fünf Zeilen; so hat aber nie ein Tragiker gedichtet. Am Ende seiner Laufbahn hatte Lessing noch die Freude jüngere aufkeimende Talente zu erleben; er

erlebte Göthe's Werther, den er bespöttelte, Leisewitz Julius von Tarent, und Göthe's Berlichingen, von denen er sich Hoffnungen für die deutsche Schaubühne versprach. Man kann es eine boshafte Ironie des Schicksals nennen, daß Lessing in dem Moment starb, wo Schiller's Räuber unter der Presse waren. Diesem Autor hätte er zuverlässig eine größere Zukunft auf der Bühne prophezeit als jenen, und das wäre dem jungen Schiller sehr zu statten gekommen.

Merkwürdig ist noch, daß Lessing mit seinem Antipoden Klopstock ein tragisches Lebensschicksal gemein hatte. In seinen spätern Tagen, durch Kränklichkeit des wilden Weltlebens etwas überdrüssig, heirathete er eine Wittwe König, die ihm im ersten Wochenbette starb. Dieses Unglück war Klopstock in der Jugend widerfahren; es möchte eine schwierige Frage sein, in welchem Alter und für wen von beiden diß Unglück größer und härter heißen mußte.

Lessings kleinere Dichtungen sind jezt wenig mehr bekannt. Von seinen frühsten didactischen Stücken im Alexandrinervers sind nur Bruchstücke erhalten; sie sind noch ganz in der Form der damaligen Schweizer, eines Bodmer und Haller, und auch in der Sprache veraltet. Was uns jezt am meisten noch anmuthet, sind seine äsopischen Fabeln in Prosa, denn diese sind, mit wenigen Ausnahmen, noch heute völlig correct im Styl und in körnigem Laconismus verfaßt; sie stehen freilich auf der Grenze der poetischen Kunst; doch ist die Mehrzahl literarischen Inhalts und eigentlich nur maskirte Critiken. Eine picante aber sehr boshafte Satire enthält die Fabel Merops, wo seine Aufklärungstendenz grell heraustritt. In den versificierten Erzählungen, die schlüpfriger Art sind, hat er Lafontaine nachgeahmt und Wieland vorgearbeitet. In den, aber nicht im Klopstockischen Sinn Oden genannten Gedichten (denn Lessing hat mit Vorliebe immer gereimt versificiert) kann man das Neujahrsgedicht 1753 picant nennen; Friedrich, der Held des Tages, ist natürlich der Gefeierte bei ihm. Dann kommt eine Stelle, wo er sagt: Ich sehe mich nach einem Dichter um, sollte villeicht in Deutschland bereits einer geboren sein? Die Stelle ist leicht anzuwenden, nur paßt es nicht, daß dieser neue Dichter kriegerische Töne und Friedrich's Ruhm anstimmen soll. Die Sinngedichte sind zum Theil nach Marzial, in andern tritt wenigstens dessen Cynismus grell zu Tage, mit welchem Lessing die Sinnlichkeit

in sich niederkämpfte; einige sind sogar lateinisch. In den Liedern stellt er sich Anacreon zum Muster und singt meistens etwas zu naiv und kunstlos Wein und Liebe in abstracto, man sieht daß der Witz viel mehr Antheil an diesen Produczionen hat als die Sinnlichkeit; nur wenige klingen an den Ton, den die frühsten Lieder von Göthe haben. Das merkwürdigste scheint mir folgendes kleine Gedicht.

Der Genuß.

So bringst du mich um meine Liebe,
Unseliger Genuß? Betrübter Tag für mich!
Sie zu verlieren, meine Liebe,
Sie zu verlieren, wünscht' ich dich?
Nimm sie, den Wunsch so mancher Lieder,
Nimm sie zurück die kurze Lust!
Nimm sie und gieb der öden Brust,
Der ewig öden Brust die beßre Liebe wieder!

Deutlicher konnte er seine Ansicht über die Liebe nicht wohl aussprechen. Die Schwärmerei der Jugend hat er überwunden durch den Genuß, aber die Sinnlichkeit hat ihm nichts eingetragen als eine ewig öde Brust. Er sehnt sich in die Schwärmerei zurück, aber sie fest zu halten fehlt ihm die immer jung bleibende Phantasie. Diesen Schmerz hat er wie gesagt, öfters durch Cynismus in sich niederzuschlagen gesucht.

Bei Lessing finden wir in etwas geringerem Maße die grammatisch veralteten Sprachformen wie bei Klopstock; [1] seine Poesie ist aber in der Hauptsache mustergiltig geblieben und man kann sagen, wie Klopstock die poetische Phrase hat Lessing die elegante Prosa bei uns zum erstenmal aufgestellt.

Wichtiger aber für uns sind Lessings Versuche eine deutsche Schaubühne zu begründen, denn diese gehen durch seine ganze literarische Laufbahn hindurch. Die ersten sind schon aus seiner Studentenzeit in Leipzig, da er mit der Neuber in Verbindung stand und für die Bühne schrieb.

Der junge Gelehrte. 1747. Ein Prosa-Lustspiel in 3 Acten.

---

[1] Z. B. Niemand nicht; sie trunken; ich schriee, sahe, flohe; er durst't, bet't; ich furchte, rufte; dem Bär und die Bäre; Accusativ Friede; alber für albern; Düsternheit; der Pfarr; Zevs neben Europa u. s. w.

Für einen 18jährigen Dichter ist diß immer eine That, nur mit zu klarem Verstand entworfen. Das merkwürdige ist die Ironie, daß der Dichter seine eigne Person lächerlich macht, aber so, daß er über sich selbst sich hinaus weiß; man kann sagen, es ist der junge Leipziger Student, der sich über den vorherigen Meißner Gymnasisten lustig macht. Sein Damis ist der abstracte Stubengelehrte, der die Liebe nur auf dem Papier kennt; daß auch der Papa in Gelehrsamkeit pfuschen will und lächerlich gemacht wird, macht einige Dissonanz und kann dem jungen Autor nur geschadet haben (zumal in den Berichten an die Familie) die übrigen Personen sind französische Liebhaberfiguren und Bediente. Denn wenn man deutlich sieht, daß er in der besonnenen Anlage der Intrike den Plautus nachahmt, so läßt doch der Dialog auf eine Bekanntschaft mit Moliere schließen; ebendahin deuten die geschmacklos französischen Namen der Personen. Sonst hat sich der Dichter vielfach bemüht, seinen Stoff mit nazionalen, provinciellen und localen Elementen zu beleben. Gleich zu Anfang, wo der Gelehrte sechs Sprachen nebst seiner Muttersprache kennt, beschämt ihn der Diener, der doch eine Sprache kann, die wendische, die jenem fremd ist. Sodann kreuzen sich die Posten aus Berlin und Dresden am Ort, so daß man sich denken kann, das Stück spiele in Kamenz. Zu weit geht die Gelehrsamkeit, wenn der Schauspieler ganze homerische Verse griechisch recitieren soll. Die schwächsten Figuren sind wohl das Liebespaar, aber die Schlußscene ist wahrhaft drastisch, wo der Diener allerlei Hindernisse substituiert, ehe er seinem Herrn den verhängnißvollen Brief aus Berlin ausliefert und diese Scene hat wahrscheinlich auf der Bühne ihren Effect gethan. Hätte Lessing damals die comische Literatur schon vollständig gekannt, so würde er freilich seinen Hauptcharacter nur als Folie für einen heroischen Liebhaber gebraucht haben, und es wäre das bekannte tragicomische Sujet daraus geworden, welches bei Calderon De una causa dos efectos und bei Fletcher The elder brother heißt. Grammatisch bemerke ich noch, daß die Männer mit der Kammerjungfer per sie in der dritten Person Singular sprechen, eine Form, die noch nicht im Leben aber bald auf der Bühne wieder verschwunden ist.

Der Misogyn. 1748. Drei Acten, aber kürzer.

Er hat jezt von der Bühne gelernt, daß hier Intrike und Ver-

wicklung rascher zum Effect führen als der Character. Uebrigens ist die Rolle des Weiberhassers jezt auf den Alten übertragen und er ist in der That eine lächerliche Caricatur. Aber das Ganze ist auch gar nichts als ein tolles Possenspiel, das mit der echt spanischen Verkleidung der Liebhaberin in Mannskleider zu einem lustigen Ziele führt. Die Caricatur des alten Advocaten und seine Freiersrede ist sehr gut und ich zweifle nicht, das Stückchen würde gut gespielt auch heute noch seinen Effect machen. Das wenige, was an der Diczion veraltet ist, wüßte sich jeder Schauspieler zurechtzulegen. Uebrigens ist der Namen des Hauptcharacters Wumshäter offenbar englisch; Woman-hater heißt ein Stück von Beaumont, an dem aber nichts zu lernen war; im Advocaten Solbist hat er sich zu einem deutschklingenden Namen entschlossen, weil die Figur local ist, die andern sind wieder romanisch.

Der Freigeist. 1749. Dißmal fünf Acte.

Eine mit Liebe ausgeführte Arbeit, welche um so interessanter ist als sie Lessings Hauptgedanken in socialer Beziehung möglichst klar vor Augen stellt. Es war zu seiner Zeit auch in der deutschen Gesellschaft schon der Gegensatz der Kirchengläubigen und der Leute der Wissenschaft zu einem populären Zwiespalt gekommen, der die Gesellschaft in zwei Lager theilte, wie es in England und Frankreich der Fall war, und können wir hinzusetzen, heute nach hundert Jahren, wo die deutsche Wissenschaft ihre höchsten Triumphe hinter sich hat, stehen wir in socialer Beziehung wieder ganz auf demselben Schlachtfeld. Man nannte damals die Leute, die dem Glauben Opposizion machten, Freigeister, auch Deisten, ungern läßt Lessing den Namen Philosophen für die Partei zu, da er ihm zu heilig ist, der Schimpfnamen Atheisten ist aus England gekommen. Lessing sah sich, wie er sich stellen wollte, zu einem Wortführer dieser Partei hinausgedrängt und war darüber wie gesagt ist zu einem innerlichen Zerwürfniß mit seiner Familie gekommen. Wollte nun Lessing auf der Bühne einfach für seine Partei plädieren, so war das nahe liegende Vorbild der französische Tartuffe. Hier wird die kirchliche Partei von der abnormen Seite des Mißbrauchs gefaßt, das Ganze wird zur plumpen Satire auf den Stand und die ganze Versöhnung beruht auf dem polizeidienerlichen Nous vivons sous un prince. Daß der denkende Lessing sich nicht auf diesen Kammerdieners-Standpunct stellen konnte,

das versteht sich von selbst. Lessing wollte keineswegs der Kirche Opposizion machen, am wenigsten im Sinn der strengen Philosophie, der er niemals angehangen hat. Er faßt vielmehr das sociale Leben von der ganz realen Seite, die auch die einzige poetische ist, indem er etwa den Grundgedanken so fixiert: Der Gegensatz zwischen Glauben und Wissen ist eine nothwendige Bedingung der Bewegung in der Welt des Geistes; die psychologischen Grundkräfte sind in der Welt an verschiedne Individuen vertheilt, welche an sich einseitig die Wahrheit des Lebens erst in ihrer Combinazion darstellen, indem sich ihre Einseitigkeit hiedurch ergänzt. Das sociale Problem des Dichters läuft also da hinaus: Die verschiednen Parteien und Charactere müssen sich im Leben ertragen lernen, sie müssen einen modus vivendi unter sich festsetzen und anerkennen, und diese Wahrheit ist doppelt nothwendig einzusehen in einem paritätischen Lande wie Deutschland, wo der dreißigjährige Krieg eigentlich nur bis zum perennierenden Waffenstillstand vorgeschritten ist, und wo nicht wie in Frankreich oder England nur die eine Glaubenspartei die andre polizeilich zu Boden gedrückt hat. Lessing hat diesen Gedanken bekanntlich in seinem lezten Werk, dem Nathan, auf die Religionsformen überhaupt angewendet; hier stellt er sich noch auf den beschränkten Standpunct seines heimischen Obersachsen, das er als ein ganz protestantisches Land betrachtet, wo es also zu keinem Kampf der Confessionen kommen konnte, wo aber der siegende Protestantismus den innern Zwiespalt zwischen Glauben und Wissen nur um so klaffender entwickeln mußte. Um nun seinen Zweck beim Publicum zu erreichen und seiner Partei gerecht zu werden, mußte sich der Dichter nothwendig über die Parteien stellen und die sociale Frage von der absoluten Unparteilichkeit aus ins Auge fassen. Sein Gedanke ist eigentlich der, die Sittlichkeit ist das von allen Parteien anerkannte und der Mann von Rechtschaffenheit, Ehrenhaftigkeit, Tugend, Großmuth, Aufopferungsfähigkeit erringt sich überall das gleiche Lob; ob Kirche oder Wissenschaft sein Rückhalt sind, kommt social nicht in Betracht. Er stellt also zwei junge Leute sich gegenüber, von denen Adrast der sogenannte Freigeist, ein Cavalier in bürgerlicher Stellung wenn man so sagen will, der andre Theophan der christlich gesinnte Theolog ist; beide sind mit zwei Schwestern, den Töchtern eines vermöglichen Kaufmanns bereits verlobt und so kann

die Collision der Lebensansichten nicht anders als zur Sprache kommen. Nun ist des Dichters Hauptabsehen, die beiden jungen Leute, die seine Parteien repräsentieren, vollkommen gleich ehrenhaft auftreten zu lassen, ja um seine Partei um so unparteiischer in den Kampf zu führen, kann man sagen, hat er dem Theophan wenigstens ein bestechenderes Aeußere zugetheilt, während Adrast als eine Art wilden Bären erscheint, der ganz ohne Noth die Höflichkeit überall vor den Kopf stößt und sich eigensinnig in seinen Ansichten verstockt; Theophan ist der nachgiebige und zum Vergleich geneigte Character, ja er ist es, der durch seine Großmuth den Gegner beschämen muß. Man könnte also sagen, das Stück ist zur Beschämung der Partei der Wissenschaft gedacht; dem ist aber nicht so, denn dieser gemäßigte Mann der Kirche erkennt von Anfang an den fremden Standpunct an und warnt nur vor seiner Uebertreibung, und das ist es was der Dichter wollte.

Von einer einseitigen Satire wie im Tartuffe ist also hier weitaus nicht die Rede; anderseits hatte unser Poet freilich auch nicht das Talent eines Moliere, sein Stück durch glänzende Rhetorik und Versificazion zu einem classischen Muster empor zu heben; ja es ist gewiß mit Unrecht dieses Lessingische Stück viel mehr unbeachtet geblieben als seine andern ausgearbeitetern Dramen. Denn von einer und gerade von der wesentlichen dramatischen Seite hat dieses Stück einen unleugbaren großen Vorzug vor dem molierischen. Weit entfernt eine bloße Satire zu liefern hat Lessing seinen socialen Stoff bloß als die psychologische Grundlage aufgefaßt, und jezt erst nach einer dramatischen Intrike gesucht, die seinem Gemälde ein eigentliches Bühneninteresse geben könnte. Und hierin hat er zu einer großen Keckheit gegriffen, die villeicht dem deutschen Publicum zu groß war, um als vollkommene lebenswahr zu erscheinen. Gegen die beiden Liebhaber hat der Dichter die beiden Liebhaberinnen so contrastiert, daß sich eine zweite sociale Frage über die erste herbreitet und sie eigentlich ganz in den Hintergrund stellt; das ist die Keckheit des Werks, der man villeicht nur den Vorwurf machen kann, daß sie psychologisch zu kurz und nicht gründlich genug durchgeführt ist. Nämlich die fromme Juliane, mit Theophan versprochen, liebt heimlich den wilden Adrast, und die wilde Henriette, mit Adrast versprochen, liebt heimlich den

frommen Theologen. Man könnte das barock nennen, aber gewiß ist es nicht unnatürlich sondern recht aus dem Leben gegriffen, und es springt nun eine andre echt dramatische Wahrheit aus dem socialen Stoff heraus, nämlich die, zu Schließung einer guten Ehe muß man in der Welt nicht zu viel Werth auf völlige Gleichheit des Naturells legen; das Naturell des Individuum ist immer seine Einseitigkeit, die durch die Ehe nicht vergrößert sondern paralysiert und ergänzt werden sollte. Darum wird das stille Mädchen besser mit dem lebhaften Gemahl, und das wilde Mädchen besser mit dem gesetzten Gatten fahren. Diß ist eine practisch oft erprobte Wahrheit; die ganze Entwicklung unsres Stückes dreht sich also darum, daß die geheimen Gefühle der Liebenden nach und nach zu Tage treten und daß dann der gutmüthige darin ganz unberührte Schwiegervater ganz leicht zu zu einem Tausch der beiden Bräute von Seiten der Bräutigame sich herbeiläßt. Damit sind zwei glückliche Ehen geschlossen und, was der Hauptzweck des Dichters war, der tüchtige Theolog und der tüchtige Weltmann haben sich beide von Seite der Rechtschaffenheit achten gelernt und die beiden Weltanschauungen schließen also einen anerkennenden Frieden. So viel wollte der Dichter. Die beiden Diener spielen die parodierenden Rollen der Herrn wie im spanischen Schauspiel und das naseweise Kammermädchen ist wie gewöhnlich bei Lessing die kleine Intricantin. Die alte Großmutter, die am Schluß auftritt, scheint mit Absicht an den Tartuffe erinnern zu sollen. Ich wiederhole daß ich diß Stück für eines der merkwürdigsten unsres Dichters halte.

Die Juden. 1749. Ein Act.

Diß Stückchen ist auch ein Stück Aufklärung. Das Vorurtheil gegen die Juden soll bekämpft werden. Ein Gutsherr wird von zweien seiner eigenen Bauern, die sich in Judenbärte stecken, angefallen und von einem Reisenden gerettet, der hinterher ein — reicher Jude ist. Das Ganze ist gut verwickelt aber nur ein spanisches paso oder ein Possenspiel. Der Herr spricht dißmal mit dem Diener per ihr.

Der Schatz. 1750. Ein Act.

Nun macht sich unser Poet das Vergnügen, ein Hauptstück seines Lieblingsdichters Plautus bei seinem deutschen Publicum zu probieren und zwar den Trinumus. Man muß gestehen, daß er die antike Fabel sehr lebendig ausgeführt und localisiert und mit einem ihm sonst

nicht in solchem Maß zu Gebot stehenden Vorrath eigner Witze in Scene gesetzt hat und ich halte das Stück für eine wahre Perle. Auffallend ist dißmal, daß der Vormund mit seinem Mündel in der jezt veralteten Form per Er spricht.

Miß Sara Sampson. 1755. Prosa=Trauerspiel in fünf Acten.

Jezt geht er zum Tragischen über, ohne Zweifel durch das neue englische bürgerliche Prosaschauspiel veranlaßt; Schlegel glaubt, der von Diderot gelobte Merchant of London von Lillo sei das unmittelbare Vorbild gewesen, tadelt es aber als ein weinerliches schleppendes Stück. Lessing zog sich von Berlin nach Potsdam zurück, um es in Muße auszuarbeiten.

Lessing hatte wie wir wissen in Leipzig ein etwas lockeres Leben mit Schauspielern geführt; er wird leicht haben die Erfahrung machen können, wie es thut, wenn man eine Liebhaberin los sein möchte und einer neuen nachzieht. Sein sanguinisches Naturell wird ihm freilich diese Collisionen nicht bis zu einer tragischen Schärfe gesteigert haben; die Damen werden es auch nicht werth gewesen sein. Allein den psychologischen Gehalt solcher Situazionen hatte er in sich erfahren und verarbeitet.

Dazu kam nun seine Gelehrsamkeit und die Erinnerung an die Jugendstudien. Bei den Alten ist die Fabel der Medea die classische Figur für diesen Conflict und bei Euripides haben wir sie in plastischer Vollendung. Die französische tragédie hatte den Stoff auch ausgebeutet.

Allein die Lebenswahrheit der Erfahrung widersprach dieser abstracten Form und die Zeit rang nach tieferer Erregung. Die Engländer geriethen, nachdem sie mit ihrer Bühne durch alle poetischen Tonarten durchgegangen waren, endlich durch Vermittlung des Familienromans auf das ganz reale prosaische bürgerliche Trauerspiel. In Frankreich waren Rousseau und Diderot als die Apostel der Natürlichkeit aufgetreten und verlangten, dem Alexandriner gegenüber mit Recht, Prosa. Lessing wollte ebenso den eingeschleppten Alexandriner wieder verdrängen und schlug sich auf dieselbe Seite ungeschminkter Prosa.

Es muß also die antike Medea in die modernsten Formen gekleidet werden und durch die Romane war England das romanhafte

Land geworden, wohin man solche Dinge localisieren konnte. Wie ist nun die Arbeit gerathen? Wir wollen zuerst Schlegel's Urtheil ins Auge fassen.

Sein erster Tadel ist, das Stück sei schleppend. Es ist wahr, die ersten drei Acte bewegt sich die Handlung etwas schwerfällig vorwärts, doch so daß man mit dem Schluß des dritten zu einem glücklichen Ende gelangt zu sein glauben könnte. Hier ist also der erste Fehler, daß der vierte Act nicht hinlänglich motiviert ist. Der vierte Act selbst aber wird durch die Zusammenkunft der beiden Frauenzimmer der pathetische Gipfel des ganzen Stückes; leider schließt er mit einem Nichts, d. h. mit einer Ohnmacht und ein greulicher Mord mit allen seinen Folgen fällt in den vierten Zwischenact, so daß man mit dem fünften Act in die Catastrophe hineinplumpt. Hier hat also das Stück den entgegengesetzten Fehler vom Schleppenden, es ist vielmehr übereilt vorgeschritten. Diese Vergiftungspartie, die nachher in der bloßen Erzählung greller aussieht, hätte schlechterdings auf der Bühne vor sich gehen sollen, da sie durchaus nichts Bühnenwidriges an sich hat; Lessing hielt hier eine falsche Scheu vor dem Gräßlichen zurück, und er fiel dadurch in den schlimmern Fehler, die Cohärenz der Handlung zu zerreißen, denn man begreift in der That nicht, wie beim Aufzug des fünften Acts die ganze That gelungen und die Mörderin bereits über Berg und Thal ist. Das Stück ist also jedenfalls nicht bloß schleppend sondern auch springend.

Der zweite Tadel ist, das Stück sei weinerlich. Ein weinerliches Schauspiel ist Klopstocks Hermannschlacht, weil dort sämmtliche Personen, die uns als Helden angekündigt werden, auf der Bühne nichts andres oder nichts andres vernünftiges thun als weinen. Hier wird auch geweint; die Titelheldin Sara ist lauter Thränen und das Verhältniß zu ihrem Vater ein weinerliches, auch der alte Diener weint mit, ist übrigens besser gedacht als der Diener des Liebhabers, der seinem Herrn gar den Leviten liest. Allein von einem Stück, dessen active Heldin einzig die moderne Medea ist und die mit allen Furien moralisch ausgestattet ist, welche die alte Medea nur symbolisch commandiert, mit diesem Mittelpunct der Fabel kann das Stück wahrlich nicht bloß ein weinerliches Stück genannt werden.

Schlegel hat diß Urtheil aus unbestimmter Erinnerung hinge-

schrieben, um sich der Mühe zu überheben es noch einmal durchzulesen und solche leichtsinnige Stellen hat sein schönes Buch viele. Der Fehler des Stückes liegt gar nicht da, wo er ihn sucht.

In der Fabel der Medea kann der Liebhaber niemals eine günstige Rolle spielen, denn sie ist auf seine Schwäche gegründet. Er hat nicht die Kraft zwischen zwei Weibern mit Energie zu wählen und dann das andre Verhältniß ebenso rasch abzuschneiden. Das konnte Lessing nicht ändern; was ich tadle ist, daß er diesen Liebhaber denn doch gar zu tief gegriffen hat. Ein diesermaßen heruntergekommener und blasierter Wüstling, wie er hier geschildert ist, könnte die tugendhafte Miß nicht verführen und noch weniger hätte er am Ende des Stücks die Kraft sich selbst zu erstechen.

Das ist der Grundfehler in seinem Character; nun wollen wir die Handlung noch einmal ins Auge fassen. Die Introduczion ist gut; daß der alte Vater seinem Kind nachzieht und das junge Ehepaar ihm ausweicht, ist natürlich. Der zweite Act, der die Buhlerin Marwood in Scene setzt, ist noch besser; daß sie ein Kind des Liebhabers auf die Scene bringt und es nachher zu Tod zu martern droht, gehört zu ihrer Medearolle. Ganz unbegreiflich aber ist die Erlaubniß des Liebhabers, daß die Buhlerin seiner Braut sich vorstelle und am Schluß des dritten Actes, wo die Buhlerin beschämt ist, ist wie bemerkt die Handlung eigentlich geschlossen. Man fällt darum aus den Wolken, wenn im vierten Act die vorher schon unmögliche Visite wiederholt wird, und alle Kunst, die darauf verwandt ist, den Liebhaber auswärts zu beschäftigen, was beiläufig aus Terenz Adelphi entlehnt ist, all das entschuldigt den Liebhaber weder dafür, daß er diese Zusammenkunft überhaupt zugibt, noch viel weniger, daß er sich durch solche Kunstgriffe verhindern läßt zurückzukehren.

Daß die Catastrophe hätte vor dem Zuschauer vorgehn sollen ist schon bemerkt. Alle Handlung ist jezt in einen Zwischenact hineingedrängt und der ganze fünfte Act ist bloß die Elegie über den unrettbaren Jammer. Die moderne Medea hat ihren Wolkenwagen, nämlich das Schiff nach Frankreich erreicht, ist aber so menschlich nach gelungner Flucht dem Vater das Kind zu lassen; der Hauptaccent fällt aber jezt auf das Verhältniß zwischen Vater und Tochter, es ist erschütternd gezeichnet, ist aber freilich auch eine Reminiscenz und zwar

aus Shakspeare, es ist das Zusammentreffen zwischen Lear und Cordelia, das dem Dichter hier vorgeschwebt hat. Der Tod der Tochter führt zur Consequenz daß auch der Liebhaber sterben muß, aber wie gesagt, diß ist nicht in seinem Character, er ist von Anfang an viel zu erbärmlich gezeichnet als daß der Tod dieser Frau, die er nicht zu lieben fähig war, ihn tödten könnte. Er muß bloß sterben weil der Dichter sich schämen müßte diese seine elende Creatur am Leben zu lassen. Ein solcher Mensch durfte aber nicht in die Mitte eines Trauerspiels gestellt werden.

Nun aber, wie ich mir schmeichle, alle Fehler des Stückes herausgehoben sind, was bleibt von dem Stück übrig? Das, daß es Lessings erste tragische Produczion ist, daß darin stellenweise oder vielmehr scenenweise eine tragische Kraft und ein Pathos von so großer Energie entfaltet ist, wie vor ihm kein Deutscher es geträumt, wie es in der That die deutsche Bühne nie gehört hatte. Und das ist fürwahr keine kleine That; Miß Sara Sampson ist mit allen seinen Fehlern das erste deutsche Trauerspiel das unsre Literatur erlebt hat und wenn irgend wo, so hat Lessing hier gezeigt, daß er denn doch nicht bloß ein Critiker sondern ein wirklicher Dichter war. Wenigstens Schlegel war es zwanzigmal weniger. Das Stück ist im Styl untadelig und ich wüßte nichts was daran veraltet wäre. Daß es sich auf der Bühne nicht erhalten hat, mag auf der Decenz beruhen, die für einige Scenen zu sehr aus den Augen gesetzt ist, villeicht auch auf den wirklichen dramatischen Fehlern. Allein das nimmt diesem Stück nicht das mindeste für seine hohe literarische Bedeutung. Da der Dichter erst 26 Jahre alt war, so konnte man wohl noch mehr von ihm erwarten; allein er schwieg auf längere Zeit; weil er nicht weiter konnte? Nicht auch, weil er kein dankbares Publicum fand?

Philotas. 1759. Trauerspiel, ein Act.

Aber es folgte nichts nach als einige Jahre später diese — unendliche Abgeschmacktheit. Ein Trauerspiel in Einem Act, eine kindisch überspannte, gegen jede Faser der Natur sündigende Großmuths-Renommage, die Parodie auf den Knaben in Klopstock's Hermannschlacht und auf die ganze Recken-Poesie. Um diß Phänomen zu begreifen weiß ich nur zwei Möglichkeiten, oder eigentlich eine, denn daß das Stück im Kopfe des Dichters als Satire entsprang, ist

schlechterdings unläugbar, allein da es sich nicht offen als solche ausspricht, ist es auch als solche nichts werth. Meine Vermuthung geht dahin: Das Publicum nahm das Pathos seiner Sara Sampson kühl auf; er konnte leicht hören müssen, für das Berliner Publicum unter Friedrich dem Großen, dem Manne der That und des Lorbeers, seien solche sentimentale Liebesaffären kein bedeutender Gegenstand der Tragödie, die preußische Armee habe ganz andre Begriffe von Pflicht und Ehre, als wie sie dort verhandelt werden, ja Klopstock's Hermannschlacht sei heroischer gewesen und patriotischer gedacht als sein Trauerspiel. Wenn der reizbare Lessing jahrelang solche Abgeschmacktheiten hören mußte, dann kann man ihn entschuldigen, sich durch eine gleiche gerächt zu haben. Oder wollte jemand sagen, es sei ein bloßes Gelegenheitsstückchen für einige junge Junker, sich im Declamieren zu üben? In diesem Fall müßte ich den Verfasser tadeln; das hätte ein andrer ebensogut machen können, es brauchte dazu keines Lessing; denn phantasieloser als hier ist er niemals verfahren.

Minna von Barnhelm. 1763. Lustspiel in 5 Acten.

Der siebenjährige Krieg hat den Dichter wieder mit der Realität versöhnt; er sah ihn in der Nähe und lebte als Secretär des General Tauenzien in Breslau, wo neben seinem Beruf das Spiel seine Erholung war, ohne Zweifel in lauter militärischer Gesellschaft. Das hat wenigstens den Stoff geliefert, der in ihm nach und nach ein militärisches Schauspiel zur Reife brachte und der Plan dazu scheint im Moment gefaßt wo der Frieden geschlossen wurde. Aber erst einige Jahre später in Berlin wurde es abgeschlossen, 1767 gedruckt und im folgenden Jahr nach vielen Schwierigkeiten daselbst aufgeführt.

Ein großer Fortschritt ist, daß der Dichter jezt wirkliche d. h. mögliche deutsche Namen für seine Figuren wählt. Von den französischen Einheiten kann er aber durchaus nicht loskommen, was in Beziehung auf die Zeit für das Lustspiel allerdings ein Vortheil ist, widerlich aber für den Raum, wo man auf den Saal eines Wirthshauses (als neutrales Gebiet) und dann auf ein „daranstoßendes“ Zimmer eingepfercht wird; kein Mensch begreift warum. Das Stück würde wohl am passendsten in Breslau spielen, wo es entstanden ist, oder noch besser in einer kleinern Stadt, allein später wird sie groß genannt, ja sogar auf daselbst anwesende Minister angespielt, so daß

man nothwendig an Berlin denken muß. Er nannte darum gar keinen Schauplatz, was aber der sonst kräftigen Realität des Stücks schadet.

Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich sage, der Dichter war jezt auf der eigentlichen Höhe seiner Lebenskraft und seines Talentes; er nahm sich vor ein nazionales Werk zu schreiben und den Stoff nahm er aus seiner unmittelbaren Erfahrung; das Stück hat darum einen Schatz von echter und deutscher Tüchtigkeit und Derbheit, die ihm auch Schlegel zuerkennt, eine gewisse Lebenswahrheit der Photographie, wie sie z. B. bei Shakspeare die lustigen Weiber von Windsor haben; doch hat dieser stehende romanhafte Motive verwendet, ist auch entschieden comischer geblieben. Lessings Stück ist in Wahrheit kein Lustspiel, obgleich Schlegel es behauptet; es ist höchstens eine Comödie wie die ernsthaften von Moliere oder wie die spanischen. Man kann nur sagen, der Dichter hat das Pathos seiner Miß Sara jezt mit einem Gegengewicht von derber und naiver Laune versehen, was eben noch dazu gefehlt hatte und aus dieser Combinazion des sentimentalen und naiven Elements ist ein vorzügliches bürgerliches Schauspiel geworden, das viel mehr werth ist als das einseitig weinerliche bürgerliche Trauerspiel; daß die Nebenpersonen fast alle comisch sind ist ganz in der Ordnung, das kennt bei Engländern und Spaniern selbst die Tragödie; daß aber das Stück am Ende einen heitern Ausgang nimmt, ist das naturgemäße und macht es noch nicht zum Lustspiel; dieser Titel war aber für Lessing villeicht der einzig mögliche.

Lessing hatte den deutschen Character von Seiten der Ehrenhaftigkeit des preußischen Militärstands lieben gelernt und diesen wollte er darstellen; sein Held ist zwar ein kurländischer Edelmann, aber auch diese sind deutschen Stammes und in Friedrichs Heer galt jeder deutsche Adlige gleichviel. Die einzige romanhafte Voraussetzung ist nun, daß dieser Kurländer während des Feldzugs in Thüringen ein adliges Fräulein kennen gelernt und ein Liebesverhältniß angesponnen hat, das soweit gediehen, daß sie Trauringe wechseln; dabei ereignete sich, daß der Offizier in dieser Gegend eine Contribuzion zu erheben hatte, der reiche Offizier aber einer armen Gemeinde eine bedeutende Summe aus seinen Mitteln vorstreckt; diese sollte nach dem Frieden die Staatscasse ihm ersetzen, die Forderung wird aber von der Behörde verschleppt und da beim Friedensschluß der ohnehin verwundete Offizier

seinen Abschied erhalten hat, so geräth er jezt in große Finanzverlegenheit. Um diese Situazion war es zu thun, um daran zu zeigen, wie der ehrenhafte deutsche Offizier von seinen ehmaligen Untergebenen verehrt und geliebt wird, daß sie bereit sind, sich für ihn aufzuopfern; die Lösung des Knotens zum Guten wird aber vorbereitet, indem die frühere Geliebte dem Offizier nachgezogen und eben ganz zufällig in demselben Hause mit ihm zusammentrifft.

Hierin liegt aber, wie ich schon angedeutet, die bedeutendste Schwierigkeit des Gedichts. Beim Entwurf des Stückes hat der Dichter zuverläßig seinen damaligen Aufenthalt Breslau als Scene gedacht; diese Stadt war der eigentliche Kriegsschauplatz des siebenjährigen Kriegs und das wirkt in der Exposizion nach. So gewaltsam der Zufall heißen muß, daß das Liebespaar unwissend unter einem Dach und sogar auf einem Zimmer zusammentrifft, so ist die Sache doch so dargestellt, daß sie im damaligen Breslau möglich wäre; für Berlin paßt es kaum mehr. Das gewaltsame Motiv ist aber einzig aus der unglücklichen französischen Einheit des Orts hervorgegangen, die Lessing nicht los werden konnte.

Der ganze erste Act ist entschieden sentimental, denn der eigennützige Wirth ist nur die Verbrämung und die Folie für den Edelmuth der Andern und wenn auch der Bediente Just als drollige Figur comisch gezeichnet ist, so ist die Treue zum Herrn doch sein wirkliches Pathos. Die Collision des Offiziers entwickelt sich am Diener, dann an der trauernden Witwe seines Freundes, endlich an dem ehmaligen Wachtmeister Werner, der sich nach dem Frieden auf dem Land angesiedelt hat und seinen alten Herrn heimlich unterstützen möchte. Seine fortwährende Soldatenpassion ist dabei comisch gezeichnet. Es ist also von allen Seiten rührende Aufopferung, was der Act bezweckt. Man könnte darin ein wenig überschwängliche Sentimentalität und eine kleine Erinnerung an Klopstock finden, mit dem der Dichter sonst keine Verwandtschaft hat, aber jedenfalls hat diese Rührung einen viel realeren Ausgangspunct und ganz andre Lebenswahrheit. Der zweite Act stellt nun das auf der Reise begriffene thüringische Fräulein mit ihrer Kammerjungfer vor; hier wird schon bestimmter von einer großen Stadt gesprochen als vorher, und bei dem übrigens sehr comisch gehaltenen Examen des Wirths für die Polizei wird schon ziemlich genau

auf die Residenz angespielt. Da aber der Wirth den von Tellheim versetzten Ring der Dame vorweist, erkennt diese sogleich ihren eignen Trauring, den er in der Noth versetzt hat; so ist die Peripetie gegeben und dem Fräulein bleibt nur übrig, des Bräutigams habhaft zu werden. Aber der Major, verabschiedet, verwundet, ohne Geld und selbst an seiner Ehre gekränkt, fühlt sich der frühern Geliebten unwürdig und wie er endlich vor ihr steht, will er sich mit Gewalt wieder losreißen. Dieser zweite Act schließt darum mit einem beinahe tragischen Pathos. Eine solche heftige aber verbißne Leidenschaft des Mannes kann man villeicht specifisch deutsch nennen, d. h. mit dem spanischen Naturell und seinem abstracten Ehrencultus hat sie einige Verwandtschaft, sie ist der sanguinischen Bühnenpoesie der Engländer oder gar der Franzosen ganz entgegengesetzt; da sie aber mehr in Verschlossenheit der Gesinnung als in irgend einer Art von Rhetorik bestehen kann, so ist sie leider eben durchaus nicht dramatisch. Und hier liegt villeicht der Hauptgrund, daß das deutsche Lustspiel nie zu einer völligen Blüte gediehen ist.

Der dritte Act beginnt mit einer echt comischen Scene, wo der Diener Just seine Ehrlichkeit vor der Kammerjungfer documentieren will auf Kosten von des Herrn übriger Dienerschaft, die villeicht in dieser Anzahl nicht recht zu seinem Character paßt und die also hier ein comisches Parergon vorstellt. In der folgenden Scene mit dem Wirth ist das Mißverständniß mit dem Schlüssel villeicht etwas gesucht, aber die Handlung wohl fortgeführt. Dann spinnt sich die Bekanntschaft des Kammermädchens mit dem ehrlichen Wachtmeister an, der darauf dem Major sein Geld aufdrängen will, was wieder eine rührende Großmuthsscene veranlaßt. Dann bringt es das Mädchen dahin, daß der Major einen zweiten Besuch beim Fräulein verspricht, nur soll er nicht so entsetzlich „preußisch, in Stiefeln und unfrisiert" kommen; das Costüm ist uns freilich veraltet. Wenn aber das Kammermädchen die falsche Redensart „seiner entsagen" braucht, so verbessert sie das Fräulein gleich darauf mit „einem Manne entsagen". Grammatische Fehler, die im Drama zum Character gehören können, muß man nicht theoretisch corrigieren.

Mit dem vierten Act ist der Dichter unverkennbar in der Localität Berlin befangen und das macht nun eine kleine Dissonanz, die aber

dem wesentlichen Gehalt keinen Abbruch thut. Die Frauenzimmer sitzen beim „melancholischen" Cafee und das Fräulein macht jezt die Intrike; um den Stolz ihres Liebhabers zu strafen, will sie ausgeben, sie sei wider den Willen der Verwandten ihm nachgezogen, von ihnen verstoßen und im Unglück; das muß natürlich seine Ritterlichkeit zu ihrem Schutz entflammen. Nun kommt aber noch ein rein comisches Zwischenspiel. Daß sich im damaligen Berlin französische Aventuriers herumtrieben ist bekannt, daß einem solchen Lessing seine eigne Leidenschaft des Spiels aufbürdet ist naiv, daß er ihn aber als offnen Betrüger schildert, für die Franzosen herb; es soll wohl nach der Roßbacher Schlacht zum preußischen Patriotismus gehören; ein klein wenig des Spotts zielt wohl auch auf den französierenden König. In dem französisch deutschen Jargon hat der Dichter seine Virtuosität, zumal in der Spieler Kunstsprache, darlegen wollen. Zugleich lenkt der Franzose durch sein Geschwätz auf die glückliche Entwicklung der Handlung und das Fräulein hat wieder Gelegenheit ihre Freigebigkeit gegen den vornehmen Bettler an den Tag zu legen, was freilich dißmal zu ihrer Beschämung ausschlägt. Darauf eine comische Paradescene, wo der steife Wachtmeister den Major annonciert, dann steckt das Fräulein den vom Major versetzten Ring statt des ihrigen an den Finger, welche Verwechslung eine kleine Ueberraschung vorbereitet. Nun die Hauptscene zwischen den beiden Liebenden. Das Weib spielt die active Rolle, sie will sich den Mann erobern der sich sperrt, die Gewalt der Dialectik ruht also in ihrer Ueberredung und man erkennt leicht Lessings Natur, der Dialectik einige Intrike einzumischen. Das Pathos des Mannes, er will als besitzlos nicht von einem Weib verhalten sein, ist ein vollkommen wahres und berechtigtes; sie bringt erst im Verlauf die Aussicht auf Besserung seiner eigenen Lage, und da ihn das nicht überführt, ist sie erbost, spielt ihm seinen eignen Ring in die Hand und läßt am Ende noch durch das Kammermädchen das erlogne Unglück berichten. Durch diese Lüge ist der Ritter zum Schutz seiner Dame entflammt und so ist mit dem vierten Act die Catastrophe vorbereitet.

Der fünfte Act wäre in seiner halb sentimentalen Heiterkeit äußerst wohlthuend, wenn wir nicht durch das unselige System auf die zwei einfältigen Stuben angewiesen wären; solche Scenen müssen

absolut im Freien spielen, die Leute müssen wenigstens vor's Haus treten und wenn auch nur zwei oder drei Bäume da sind, so fühlt das Gemüth sich freier als in diesen philisterhaften Pfählen, die der lyrischen Lust, die dem Schluß entgegen fliegt, schnurstracks widersprechen; wie glücklich haben die Engländer durch ihre bloß imaginäre Scenerie diesen Druck beseitigt!

Dieser ins Zimmer gepferchte Act zeigt also zuerst den Wachtmeister, der dem Major Geld vorstrecken soll, dann bereitet das Kammermädchen den Liebhaber auf die sich beleidigt stellende Geliebte vor; diese will den irrenden Ritter nicht zum Schutze annehmen; da bringt ein Feldjäger eine Resoluzion, eigenhändig vom König, vom alten Friedrich, Tellheims Geld und seine Ehre sind hergestellt und anerkannt; er glaubt gewonnen, das Fräulein sucht aber noch alle möglichen Ausflüchte zusammen und spielt zulezt das Spiel mit den verwechselten Ringen. Noch eine Unterbrechung durch den Wachtmeister der Geld bringt, der Major, der glaubt das Fräulein habe ihm absichtlich den Ring abgenommen ist in wilder Laune, die Männer mißhandeln einander, bis endlich durch die Ankunft des Grafen Oheim der Minna das ganze Verhältniß sich aufklärt. Der Graf liebt die preußische Uniform nicht, der Major aber, jezt wieder bei Geld, will den Dienst verlassen und Minna ist ja wieder die reiche Erbin; es ist alles ins Gleiche gebracht und der Wachtmeister bekommt schließlich noch das naseweise Kammermädchen.

Schlegel hat mit Recht angemerkt, daß das Verhältniß der Liebenden bis auf's peinlichste hinaufgeschraubt worden, worin sich aber die intricante und epigrammatische Neigung unsres Dichters vornehmlich zeigen mußte; er hat wenigstens den dramatischen Faden nie ganz aus den Augen verloren und das ist dißmal kein geringes Verdienst.

Diß Stück ist jedenfalls in den Gesinnungen eminent deutsch; es ist ein vortreffliches bürgerliches Schauspiel mit ebenso rührenden als comischen Ingredienzen; es ist auch in der Diczion sehr wenig veraltet, was sich ganz leicht beseitigen ließe. Kann ich es nicht mit Schlegel ein vollkommenes Lustspiel nennen, so müssen wir zu unsrer Beschämung gestehen, daß unsre deutsche Literatur kein besseres hat.

Der größte Fehler ist meines Erachtens wie schon gesagt ist, die Scenerie. Was den Titel betrifft, so ist Minna von Barnhelm der

rechte Theatertitel, weil die Liebhaberin die active Heldin ist, die sich den Geliebten erobert. Da aber sie nur so angelegt ist, um den mehr passiven Character des Liebhabers ins rechte Licht zu setzen, so ist dieser doch wieder die Hauptperson, und das Liebesdrama hat villeicht den bessern zweiten Titel Das Soldatenglück, denn das Glück des Helden ist allerseits durch seine militärische Carriere bedingt und der Dichter wollte ein heitres Characterbild des ehrenhaften deutschen Cavaliers malen, was ihm gelungen ist.

Emilia Galotti. 1772. Trauerspiel, 5 Acten.

In die lange Zwischenzeit fällt Lessings Aufenthalt in Hamburg, wo er seine Dramaturgie schreibt und dann seine Anstellung in Wolfenbüttel. Er hatte den tragischen Stoff früher angefangen als die römische Virginia zu behandeln. Das Stück ist bedeutend kürzer als das vorige; Schlegel meint, es habe sein Glück auf der Bühne nicht verdient und sei bei weitem kein so gutes Trauerspiel als die Minna ein Lustspiel.

Lessing hatte in seiner Miß Sara das sentimentale Pathos des englischen bürgerlichen Trauerspiels energisch wiedertönen lassen, in seiner Minna hat er das sentimentale Element mit einem glücklichen Gegengewicht deutschen drolligen Humors aufgewogen und so ein heiter bewegtes deutsches Schauspiel zu Stande gebracht; jezt griff er zur ernstern Gattung zurück, aber dem sentimentalen Pathos wurde ein weitres Ingrediens beigemischt, was wie wir früher gesehen ein wesentliches Moment in Lessings halbslawischem Naturell war. Diß ist das Element des kalten combinierenden Verstandes und der heimtückisch minierenden und operierenden Intrike. Lessing hat darum hier das neuitalienische Costüm angewendet, da uns Germanen das Südland als ein Land der Intrike erscheint, wo die Ehrlichkeit der Gesinnung mangle. Das sittliche Pathos dieses Stücks ist im Ganzen das nämliche wie in der Miß Sara, es wird wieder ein Liebhaber zwischen zwei weibliche Figuren gestellt, deren eine die jugendliche Schönheit im Sturm der ersten Leidenschaft, die zweite aber beidemal die verlassene Geliebte oder die moderne Medea vorstellt. Auch ist diese Gräfin Orsina die reine Copie der frühern Lady Marwood. Schlegel sagt, der Dichter habe den Stoff aus der bürgerlichen Sphäre in ein Hofstück emporgehoben, bei dem der Staatsdegen und Chapeaubas obligat seien;

allein es ist zu bemerken daß ein Fürst von so kleinem Gebiet wie er hier geschildert ist, wenigstens nicht dazu angethan war um dem Schauspiel einen heroisch politischen Hintergrund zu geben, so daß ich keinen Anstand finde, das Stück für ein wirkliches bürgerliches Trauerspiel zu erklären. Es fragt sich, was wir zu einem solchen verlangen. Ich glaube es dahin definieren zu dürfen, daß neben den pathetischen Characteren, die in einem erotischen Pathos befangen sind, als wesentliche Mittelsperson und als Hauptmotor der Handlung ein professionierter Intricant stehe, durch dessen Hände alles passieren muß, was die andern Figuren in Bewegung setzt und ich behaupte unbedenklich, das Prototyp dieses unsres modernen Genres findet sich nirgends anders als bereits bei Shakspeare. Othello ist das erste Werk dieser Art. Man kann darüber streiten, in wie weit dort Jago die handelnde Macht ist, jedenfalls ist er die alles vermittelnde, die den Hauptcharacter am Gängelband führt, und eine solche Figur findet sich von dort an in allen Stücken, die man mit Recht in dieses Genre einrechnet. Anderseits ist zu bemerken, daß Othello in den Hauptfiguren noch in einer schwungreichen versificierenden Diczion gehalten ist, es ist aber höchst auffallend, daß Shakspeare wie nirgend sonst die obligate Prosa anwendet für jeden Moment, wo der schleichende Jago in den Dialog eintritt; es ist diß eine wahre Anomalie in Shakspeare. Dieser Character hat aber seinen Nachfolgern imponiert; sie haben Jago einseitig als den Hauptcharacter aufgefaßt und so entstand die Abstraczion, das bürgerliche Trauerspiel müsse rein auf die Prosa gestellt werden. Wir wollen nicht weiter darauf eingehen, wie weit die Engländer und die Franzosen diese Gattung herausgebildet hatten, wir wollen jezt einzig bemerken, daß Lessing diese Dichtart scharf ins Auge faßte und ein solches Trauerspiel in Prosa mit einem intrikierenden Hauptcharacter von Jago's Geblüt zu schreiben sich vorsetzte. Daß das Ganze mit größtem Aufwand von Kunst und Verstand, ja bis zur Künstlichkeit durchgedacht und herausgeklügelt worden, hat schon Schlegel angedeutet; dadurch geschah, daß das Stück auffallend kurz und gedrängt erscheint; zugleich aber ergiebt sich, was Schlegel nicht anerkannt hat, daß das Stück unendlich kunstreicher angelegt und entwickelt ist als die Minna von Barnhelm. Dort hängen viele Scenen sehr lose aneinander; hier ist kaum eine Scene zu finden, die nicht

für den Organismus des Ganzen berechnet und an ihre Stelle gestellt wäre. Ja man kann sagen, Lessing hat hier das erschöpfende Paradigma dessen gegeben, was er sein Leben lang als die Erfordernisse eines echten Dramas theoretisch sich deutlich gemacht hatte. Man kann aber auch nicht sagen, daß der berechnende Verstand in ihm die Imaginazion erkältet und er ein trauriges theoretisches Gerippe auf die Bühne gestellt habe, denn, wenn man in der Miß Sara das englische Costüm und in der Minna deutsche Gemächlichkeit als lebendig wirkend erkannt hat, so möchte ich sagen, daß dißmal die italienische Luft und ihre Schwüle noch besser getroffen ist; der Dichter hat mit großer Geschicklichkeit alle Motive benützt, die diese Localität ihm anbot; man beachte nur, mit welcher Kunst der Catholicismus und andrerseits das Banditenwesen in die Handlung verarbeitet sind, abgesehen von dem rein sanguinischen Naturell der beiden Hauptfiguren, welche so ganz aus Lessings Herzen entsprossen sind. Der Prinz und Emilia sind die pathetische Grundlage, Marinelli der intrikierende Mittelpunct, Orsina die gewissermaßen allegorische Furie des Stücks, welche alles Unheil auf die sittliche Quelle zurückführt; die Bedeutung der beiden Eltern wird erst recht durch die Catastrophe deutlich, die wir besonders besprechen müssen.

Ich muß jezt noch den ethischen Grundzug hervorheben, der dieser ganzen Gattung eigenthümlich und wesentlich ist. Von Othello an ist das bürgerliche Trauerspiel ein ganz entschieden ethisches Problem; Shakspeare hatte diese moralische Grundlage gewissermaßen von seinem Vorgänger Heywood aufgenommen; sie tritt in seinen übrigen Werken nicht so schroff heraus und erst nach ihm hat Massinger diese Saite auf der englischen Bühne bestimmter angeschlagen. In Frankreich hat das ernste Lustspiel bei Moliere auch einen polternden moralisierenden Zug der damit verwandt ist aber nicht bis zu tragischer Schärfe sich entwickelt; Voltaires Enfant prodique streift näher an diß Pathos; bei Diderot nimmt das bürgerliche Trauerspiel immer mehr spießbürgerliche Moral auf und Rousseau tadelt in diesem Sinn Molieres Misanthropen, dessen Character er als mißhandelte Tugend darstellt. Indem nun Lessing sein bürgerliches Trauerspiel in ein Hofstück verwandelte, so ist es darum wie gesagt noch nicht zum politischen Schauspiel geworden, was z. B. die römische Virginia wäre,

aber doch nimmt die Handlung einen politischen Beischmack an, weil die Tragik hier auf den Mißbrauch gebaut wird, den ein wenn gleich kleiner Fürst von seiner Gewalt macht, um die Herzen seiner Unterthaninen zu verwirren.

Es war diß villeicht der erste Grund, warum das Local nach Italien verlegt worden; allein die Maske ist in der That von dieser Seite etwas oberflächlich aufgeklebt; es giebt und gab auch damals in Italien wenige kleine Fürsten, auf die das Local etwa passen konnte; es gab aber viele deutsche kleine Fürsten, deren Lebensweise nur allzu deutlich an die Mißbräuche erinnerte, deren dieser italienische Fürst sich schuldig macht. Das Stück nimmt hiedurch ein Element in sich auf, welches einen politischen Character verräth; es ist die Aufklärung von ihrer opposizionellen Seite, wo sie vom moralischen Standpunct die Mißbräuche der Gewalt und die Laster der Großen aufdeckt, und von dieser Seite hängt also Lessings Tendenz dißmal mit der politischen Partei zusammen, welche sich unter Klopstocks Fahne gebildet hatte, von welchem Dichter er sonst nach allen Dimensionen verschieden war. Lessing lebte in braunschweigischen Diensten immer in gespannten Verhältnissen mit dem fürstlichen Hof, und wäre er nicht der weltberühmte Gelehrte gewesen, man kann sich denken, daß der Hof ihn gern abgeschüttelt hätte; durch Stücke wie dieses konnte das fortwährende Mißverhältniß nur gesteigert werden; denn so sehr er jede unmittelbare Anspielung auf Deutschland vermied, die allgemeine Grundlage war nicht nazional sondern ethisch allgemein giltig. Wenn darum die deutsche Hofbühne die formellen Schönheiten des Stücks anerkennen mußte und es von der Bühne auszuschließen sich nicht erlaubte, so muß man doch sagen, der Gehalt muß sie beleidigt haben. Die Bühne wirkte hier entschieden opposizionell.

Nach diesen Vorbemerkungen will ich es versuchen, den Gang des Gedichts kurz zu skizzieren.

Von den ersten Worten an haben wir den Eindruck, daß die Diczion hier mit einer Virtuosität gearbeitet ist, die uns die Ueberzeugung giebt, eine solche Sprache hat die deutsche Bühne bis dahin nicht gehört und es ist ihr erstes wirklich classisches Werk. Die Liebe des Fürsten enthüllt sich an dem Porträt das der Künstler aufstellt, bei welchem der Dichter Anlaß hat, auf seine theoretischen Ansichten über

die Kunstfächer anzuspielen. Nachdem die Exposition gemacht ist, folgt unmittelbar die Verwicklung, indem der Marchese Marinelli, der Jago unsres Othello, ihn mit der Nachricht niederschlägt, die Geliebte werde heute vermählt. Villeicht nicht ganz in Marinellis Character ist es, daß er des Prinzen Leidenschaft nicht eher belauscht hat und dieser sie so freigebig ausspricht, allein dieser Kunstgriff war dem Dramatiker nothwendig, weil des Prinzen Pathos bei der Enthüllung höchst energisch hervorbricht. Diese Scene gehört zu den effectreichsten unsres Theaters. Marinelli verlangt Vollmacht um den Streich abzuwenden und der Prinz geht selbst in die Kirche, um die Geliebte in der Messe zu sprechen. Zum Schluß des Actes ein kleiner Theaterstreich, wo der Prinz, ein Todesurtheil — recht gern unterschreiben will um fortzukommen.

Es ist nicht der unbedeutendste Fortschritt des Dichters, daß er die Scene wenigstens in den ersten Acten wechseln läßt. Vom fürstlichen Palast werden wir jezt in das Haus der Galotti versetzt. Zuerst das liebende Elternpaar der Emilia, dann ein schurkischer Bedienter des Hauses, der von einem bereits durch Marinelli bestellten Banditen über die Verhältnisse ausgefragt wird um die Maßregeln danach zu nehmen. Dann kommen die Alten wieder heraus, des Vaters rauhe Tugend offenbart sich und sein gerechtes Mißtrauen in die Residenzverhältnisse; kaum ist er beiseite, so stürzt die erschrockne Emilia ihrer Mutter in die Arme. Es ist sehr fein angelegt, daß wir Emilia zuerst in dieser Aufregung sehen, ehe sie eine Leidenschaft für den Grafen vor uns ausspricht, wir erkennen alsbald, daß die Leidenschaft des Prinzen sie erschüttert und daß die Gefahr aus ihr selbst hervorwächst; ich möchte nicht gern Lessing eines Plagiats beschuldigen, wo es jedenfalls so fein verhüllt ist daß es wenige bemerken, aber meine Ueberzeugung ist, dieser Character ist genau angelegt wie Shakspeares Desdemona, er ist keineswegs idealisch rein wie er dem flüchtigen Betrachter sich darstellt; Desdemona liebt den Cassio ohne es zu wissen und Emilia ebenso den Prinzen, beide erschrecken erst wie ihnen der Gedanken von außen entgegentritt. Emilia findet ihr sittliches Bewußtsein wieder dem Bräutigam gegenüber, sie ist aber nicht leidenschaftlich, wie sie es über den Prinzen gewesen; Graf Appiani ist auch in der That etwas als melancholischer Träumer gezeichnet. Darauf

folgt die zweite Hauptscene des Intricanten Marinelli; er schlägt dem Grafen die Gesandtschaft nach Massa vor und da dieser nicht gleich reisen will, spricht er beleidigend von der Braut, worauf der Graf ihn beschimpft, jener fordert aber racheglühend sich wegschleicht, so daß wir das Unheil deutlich kommen sehen, denn die Brautfart aufs Landgut wird alsbald angetreten.

Mit dem dritten Act sind wir aus der Stadt, auf das Lustschloß des Prinzen versetzt, man sieht aber die Nothwendigkeit nicht ein, warum von da drei Acten durch der nämliche langweilige „Vorsaal" (ein entsetzlich abstractes Ding) uns vor Augen stehen soll. Hier kann er wieder die französische Einheit nicht los werden, und in der That ist das Stück von vorn herein unendlich besser (villeicht untadelhaft) als später, so daß es gegen die Catastrophe in Wahrheit abfällt.

An des Prinzen Lustschloß ist die Banditenthat geschehen und Angelo kommt dem Kammerherrn das Ereigniß zu rapportieren, ungefähr wie Banquo's Mörder, nicht ohne eine bestialische Laune. Dann wird die erschrockne Emilia hereingeführt. Hier wird das Gedicht der Situazion gemäß bürgerlich, aber für den ästhetischen Eindruck villeicht etwas zu sehr; diß ist durch die Ueberraschung und Unentschlossenheit des Prinzen und nachher durch die wieder in ihrer Tugend wankende Emilia nothwendig so geworden. Darauf bleibt Marinelli nichts übrig, als die nachdringende Mutter von dem Paare zurückzuhalten, aber die bange Mutter durchschaut das ganze Complott und flucht ihm ins Gesicht, wobei ihm nichts zu sagen bleibt; die Mutter dringt zur Tochter hinein.

Im vierten Act ist die Scene des Prinzen mit Marinelli eine dritte Hauptpartie für den Intricanten, villeicht nicht ganz den beiden ersten gleich aber mit Kunst geführt; Marinelli schiebt die Hauptschuld auf den Prinzen, der am Morgen ohne sein Vorwissen Emilien in der Messe gesprochen; freilich auch das hätte der überall lauernde wissen sollen und es sieht hier aus, Marinelli fahre ein wenig wieder in die Jagos-Maske um den Herrn verderben zu helfen. Doch dieses ist im Halbdunkel gehalten. Nun aber brauchte das Gedicht, das von allen Seiten auf Sandbänke zu gerathen drohte, nothwendig eine Diversion, und dazu ist die zwar von Anfang an angekündigte aber bis hieher aufgesparte Gräfin Orsina benützt, die verlaßne Medea; auf diesen

Furiencharacter geht jezt gewissermaßen die Bosheit über, die von vornherein sich in Marinelli concentrierte. Diese Gräfin ist aber doch wieder mit einer sanguinischen Gutmüthigkeit gezeichnet, die der Dichter liebt; auch ist es villeicht nicht ganz wahrscheinlich, daß sie die Brautschaft der Emilia Gallotti nicht wußte, sie muß es von Marinelli erfahren um das übrige zu combinieren, was die Scene drastisch macht, aber erst im Zusammentreffen mit dem alten Vater tritt sie in ihre Furienrolle ein, indem sie ihm ihren Dolch in die Hand drückt. Zum Schluß läßt der Alte die Frau mit der Gräfin zur Stadt fahren und verspricht im herausgesandten Wagen mit der Tochter nachzukommen.

Im lezten Act wird auf Marinelli's Rath dem Vater erklärt, die Tochter müsse wegen gerichtlichen Verhörs ins Haus des Kanzlers gebracht werden, was der Prinz billigt. Der Vater, die List durchschauend, bittet um einen Abschied von der Tochter und sie wird ihm herausgesandt. Nun die Catastrophe, von der Schlegel seinen Haupttadel des Stücks ableitet. Er sagt, die Geschichte der Virginia und des Appius Claudius sei nur im alten Rom möglich gewesen, wo die Gewalt des Mächtigen unentrinnbar waltete; hier habe man ja nur ein paar Stunden über die Grenze. Lessing hat an diesen Vorwurf wohl gedacht; die altrömische Geschichte wäre ein tragischer Stoff höchstens für Römer gewesen; es wäre die rohe Gewaltthat eines Pascha, die diesen Entschluß herbeiführte. Von diesem ist hier nicht die Rede; statt der äußerlichen Gewalt ist das psychologische Motiv ganz in das Innere der Gesinnung verlegt, die sanguinische Italienerin gesteht hier einfach dem hitzigen Vater, ihre Tugend sei zu schwach gegen die Verführung des Prinzen, mit andern Worten, sie liebe ihn. Daß eine im sittlichen Pathos gesteigerte Südländerin darauf sich frischweg erstechen will und zulezt den Vater auffordert, die That des alten Römers nachzuahmen, das alles wird uns glaublich, weil die Geschichte in diese Localität verlegt ist; es ist eine tragische Anecdote, die alle Tage vorkommen kann obwohl sie an einem deutschen Mädchen unwahr wäre, und ich finde es darum bewundernswerth, daß Lessing den lezten Act mit so wenig Aufwand von Rhetorik, so einfach, auf ein paar Seiten abgemacht hat. Daß der Schluß, die Reue des Prinzen keine ideelle Versöhnung gestattet, das liegt in der derben Realität der ganzen Gattung.

Emilia Galotti ist sittlich gedacht so gut wie Othello, villeicht sittlicher. Daß ein Shakspeare seinen Jago noch mit mehr Bosheit und seinen Othello mit mehr Poesie ausgestattet hat, das versteht sich. Grelle Dissonanzen sind beiderseits nicht gespart. Der einzige wahrhafte Fehler unsres Stückes ist meines Erachtens der, daß die beiden ersten Acte die energischesten und darum besten sind; vom dritten Act an, gleichsam mit dem Stabilwerden der Scenerie geräth das Stück etwas in schleppendes Stocken, was nur den kleinen Vortheil größern Effects vorbereitet, wenn die Catastrophe in wahrhaft genialer Kürze gleichsam über das Knie abgebrochen wird. Und darin muß ich Lessing einen bedeutenden Dichter nennen. Er hat hier völlig erreicht, was ihm für ein gutes Theaterstück gegolten.[1]

Aber Lessing war bereits 43 Jahre alt, viel Zukunft konnte also der auf der Bühne erreichte Erfolg für ihn nicht mehr haben. Seine äußern Verhältnisse nahmen scheint es einen Aufschwung. Er reiste bald darauf mit dem Prinzen von Braunschweig nach Italien, wo der zwar kurze Aufenthalt zuverlässig seinen Kunstbegriffen einen gewaltigen Schwung geben mußte und nach diesem fällt sein kurzes Eheglück mit der Witwe König, die im ersten Wochenbett stirbt. In die gleiche Zeit fallen seine großen theologischen Händel besonders mit dem Pastor Götze in Hamburg. Alles diß muß man zusammenfassen, um zu begreifen, wie Lessing, der seine Kräfte zur Neige gehen fühlte, diese noch einmal zu einem poetischen Werke zusammenraffte, in welchem er seiner ganzen literarisch-ästhetischen Thätigkeit einen glänzenden und unsterblichen Abschluß gegeben hat. Diß ist der Nathan.

Nathan der Weise. 1779. Drama in fünf Acten.

Introite, nam et heic dii sunt! ist das Motto aus Gellius.

Lessing hatte in der Emilia die strenge Form des Drama darge-

[1] Da wir die Emilia Galotti für unser ältestes classisches Schauspiel erklärt haben, so wird es wohl der Mühe verlohnen, auch die unbedeutenden Stellen herzusetzen, wo die Sprache für uns veraltet ist. „Lassen sie den Grafen dieser Gesandte sein" Lessing behauptet öfter diesen Nominativ als richtig, der uns widersteht; aber auch der Accusativ ist nicht ganz gut; man vermeidet die Phrase. „Deines Anblicks zu verfehlen" und „ich erlasse Sie deren" (Schuldigkeit nämlich.) Diese Genitive sind uns veraltet. Dagegen die einmal gebrauchte Form „Antworts genug" ist zwar keck aber untadelhaft.

stellt, wie er sie sich aus den besten Werken der Griechen und aus den Mißgriffen französischer Nachbildungen als theoretisches Ideal construiert hatte, eine Bühnendarstellung, die ganz auf das wesentliche der Handlung beschränkt und in allen Theilen auf diesen Mittelpunct berechnet, im höchsten Grade präcis wäre, mit wenigster weitrer Ausschmückung, daher er sowohl die antike Metrik als die französische Rhetorik von seiner Dichtung ausschloß. Damit aber wurde das bürgerliche Trauerspiel durch ihn als Gattung fixiert und seine Gewalt als Kunstform constatiert. Da das Stück durch ganz Deutschland mit großem Beifall aufgeführt wurde, so kann man sagen, daß er seinen Zweck erreicht und zugleich seine theoretische Schriftstellerlaufbahn mit dieser Arbeit abgeschlossen hat.

Nur neue Lebenserfahrungen des spätern Lebens haben ihn noch einmal auf die Form des dramatischen Gedichtes zurückgewiesen. Dahin rechne ich einmal die schon erwähnte Reise durch Italien; ich weiß nicht, ob er bis Rom gekommen, möchte aber gern vermuthen, daß diese Weltstadt, der Mittelpunct so vieler Fremden aller Länder, Priester verschiedner Culte, villeicht auch der vereinzelte Anblick von Orientalen ihn auf das Local Jerusalem und den Orient überhaupt zurückwies. Daran schlossen sich nun die Erinnerungen seiner theologischen Studien und Kämpfe. Wie er im Freigeist die sächsischen Parteien hatte versöhnen wollen, so erweiterte sich jezt die Collision in das welthistorische Zusammentreffen der drei Hauptreligionen an Einer Stelle und dazu war Jerusalem und die Zeit der Kreuzzüge ein vortreffliches Local. Nur muß man sogleich bemerken, daß dieser Gegensatz von Jude, Christ und Islamite zwar objectiv welthistorisch umfassender, aber gleichwohl nicht in der Tiefe aufgefaßt war wie jener subjective Gegensatz zwischen Kirchenglauben und Aufklärung im Freigeist, wo das Ganze auf die psychologischen Grundkräfte der menschlichen Natur zurückgeht; der Gegensatz ist in der That hier viel äußerlicher gefaßt. Die zweite Lebenserfahrung war seine kurzdauernde Ehe; nach einer etwas wilden Ansicht der Liebe in der Jugend machte Lessing diese herbe Erfahrung im höhern Lebensalter und es ist begreiflich, daß ihm ein eigentliches Liebesgedicht jezt nicht mehr in die Feder wollte; das entfremdete aber das Stück dem eigentlichen Bühneninteresse. Das dritte war sein heftiger Streit mit der orthodoxen Theologie, gegen die er die Aufklärung im Be-

wußtsein philosophischer Grundlagen verfechten mußte. Der Gegner kämpfte nicht immer mit den ehrlichsten Waffen und der alte kränkelnde Lessing faßte nun einen Haß auf den ganzen Stand, den er als Pfaffenthum personificierte und in seinem Gedicht auf den christlichen Patriarchen von Jerusalem concentrierte. Sein protestantisches Publicum ließ sich diese satirische Seite gerne gefallen, weil sie das Gehässige auf die andre Confession übertragen konnte und so sich ins Gleichgewicht stellte. Das war aber unpatriotisch.

Wir müssen jezt auf die Form des Gedichtes zurückkommen. Ein so organisches Drama wie die Emilia wollte er nicht schreiben; er faßte im Gegentheil das umgedrehte ins Auge, daß neben der enggeschürzten Handlung die Form des dramatischen d. h. des dialogischen Gedichts auch noch vieles andre verträgt und in sich schließen kann, wie schon bei den Griechen und besonders den Spaniern und Engländern leicht zu bemerken ist. Nämlich statt der rein drastischen Motive faßte er jezt die mimischen des Schauspiels ins Auge, auf welchen zu allen Zeiten das romantische Element des Theaters beruht, das weder Euripides, noch Aristophanes, noch Plautus gefehlt hat. Es ist also kein dramatisches sondern ein mimisches Drama, eine Reihe von Scenen, die den griechischen μιμοι entsprechen, wo nur Situazionen und Charactere, nicht eine enggeschürzte Handlung entwickelt werden, wo wenigstens die Situazionsmalerei die Hauptsache und das beiher verfolgte Endziel die Nebensache der ganzen Dichtung ausmacht. Solche mimische Dialoge können Familieninteressen, Collisionen der Stände, kleine Liebeshändel und derlei enthalten, Lessing konnte also gar wohl auch die Collision der Völker und der Glaubensformen anknüpfen und so seine Gedanken über Glauben und Wissen daran entwickeln.

Schlegel hat mit Recht hervorgehoben, daß die gewählte Localität und Epoche, Jerusalem und die Kreuzzüge, die Templer und die Saracenen nebst der Staffage der Palmen und Ruinen dem Stück einen Anstrich von Romantik geben, wie sie Lessing in seinen frühern ernstlich für die Bühne gedachten Dichtungen niemals in gleichem Grade gelungen war oder auf dem Wege lag. Dazu kommt aber nun noch ein zweites gleich wichtiges Element. Lessing, sein Lebenlang im Kampf gegen die französische Dichtform, hatte von jeher, und hier hängt wieder seine Anti-

pathie mit Klopstock zusammen, gegen den französischen Alexandriner angekämpft; nur aus Haß gegen ihn ist es zu erklären, daß er alle Arten von Dramen auf die Prosa beschränken wollte. Jezt im Alter kommt ihm auf einmal die Sehnsucht nach einer freieren rhythmischen Bewegung. Warum er nicht früher schon den Shakspearischen Jambus angeschlagen, ist für uns eines der schwierigsten Probleme zu sagen; er war zu sehr in der Disposizion der Stücke beschäftigt um sich eine weitre Schwierigkeit in die Form zu legen, seine Natur war zu wenig lyrisch, um sich im Versefluß frei zu fühlen, und auch jezt war der große Uebelstand, daß er seine Scenen zuerst prosaisch dachte und wahrscheinlich auch niederschrieb und sie erst hinterher versificierte, was jedem Gedicht schaden muß. Lessings Denkform ist das dialectische Räsonnement, nicht die freie Reflexion, die an sich auch gar nicht dramatisch ist; aber jezt, wo wir den lyrischen Schwung des Schiller'schen Jambus von der Bühne gewohnt sind, wird uns der Lessingische Jambus immer dünn, matt, hölzern erscheinen. Im Haß gegen den Alexandriner geht er darauf aus, die Perioden rein logisch zu führen und den Vers äußerlich zu coupieren, d. h. der shakspearische Jambus hat allerdings den großen Vorzug vor dem gereimten Vers, daß er nicht zu jedem Versschluß eine Cäsur, eine Interpunczion braucht, sondern die Periode mit Leichtigkeit von einem Vers in den andern übergreift; urgiert aber der Dichter diese Freiheit, wie Lessing, der oft durch viele Verse hindurch den Periodenschluß gar nie mit dem Versschluß zusammenfallen läßt, so ist das Ohr in Versuchung den Vers ganz zu überhören, statt der rhythmischen Cadenz bloß die Periodenbildung zu verfolgen, und dann hat man am Ende den Eindruck einer Prosa, der der Vers sogar eine lästige Fessel wird. Diesen Fehler hat der Lessingische Jambus; er ist mit wenigen Ausnahmen fünfjambisch, hat nie einen Reim, hat aber nach englischem Vorbild villeicht zu viel männliche Schlüsse und ist ein wenig zu geschwätzig in Wiederholung einzelner Worte, wodurch der Vers eine zu spielende Nachlässigkeit annimmt. Mit alle dem hat Lessing eine ungeheure That hiemit gethan; Klopstocks alttestamentliche Schauspiele, einige epische Stücke von Kleist nnd andern waren schon vor ihm in fünffüßigen Jamben geschrieben, aber erst Lessing hat sie jezt auf der deutschen Bühne

habilitiert und er fühlte gewiß, wenn auch zu spät, die große Zukunft, welche diese Form der deutschen Bühne erobern sollte.

Mit diesen doppelten Vortheilen, einer romantischen Scenerie und einer leicht fließenden Form nahm sich also Lessing vor, ein mimisch-dialogisches Gedicht zu schreiben, in welchem er allgemein menschliche, interessante und rührende Motive und Situazionen dazu benutzen wollte, um polemisch seinen Haß gegen fanatischen Kirchenglauben und Intoleranz niederzulegen; er wollte, wie er sagte, nur den Theologen einen Possen spielen. Diesen Zweck hat er auch redlich erreicht und man kann sagen, daß er, der immer kämpfende, mit dieser gewonnenen Schlacht als ein Sieger im Schlachtfeld seine Laufbahn beschlossen hat und mit dem Lorbeer bekränzt gestorben ist. Und das ist nicht wunderbar; die Periode der Aufklärung stand in Deutschland in ihrer höchsten Blüte; der Kampf der Confessionen hatte sich abgemattet, man wollte vor allem Frieden, Ruhe, und lieber Indifferenz als neu aufgeregte Leidenschaften. So geschah es denn, daß der Nathan durch ganz Deutschland, keineswegs bloß von der evangelischen Confession, auch von den Catholiken mit vielem Jubel empfangen, gelesen und vergöttert wurde, nicht als Comödie, sondern als Ausdruck der Nazionalsympathien, wie sie für unser paritätisches Vaterland die natürlichsten schienen.

Freilich konnte es von Anfang an am kirchlichen Widerspruch sowohl von der grell beleidigten catholischen Clerisei wie der mit Lessing ohnehin verfeindeten protestantischen keineswegs fehlen. Wir brauchten auf diese Zeitcontroversen hier nicht zurückzugehen, wäre nicht der Widerspruch Eines Mannes allzu merkwürdig, den in unsern Tagen Niemand mehr als den Wortführer irgend einer kirchlichen Partei zu citieren geneigt sein möchte. Während Schlegel, der Lessing kaum für einen Dichter gelten läßt, diesem Stück ein beredtes Lob der Dichtung gespendet hat, ist es eine bekannte Sache, daß unser großer Philosoph Hegel von je her eine große Antipathie gegen dasselbe gefühlt und sie bei jeder Gelegenheit offen ausgesprochen hat, nicht von der ästhetischen sondern von der theologischen Seite aus. Bekanntlich hat Lessing eine Novelle des Boccacio gewissermaßen zum Mittelpunct seiner Dichtung gemacht, weil hier die beabsichtigte Ausgleichung der Glaubenswidersprüche in der Geschichte von den drei

Ringen zu Stande kommen soll. Diese Scene ist darum auch die berühmteste und gerühmteste des Gedichts geworden. Hegel pflegte nun diese Partie Lessings grundfalsche Wahrheit zu nennen. Es wäre kindisch hierüber Hegel die Beschränktheit des würtembergischen protestantischen Magisters vorzuwerfen, wie wohl zu geschehen pflegt; man bedenke, daß Hegel sein ganzes Leben daran gearbeitet, das Christenthum als die absolute Religion darzustellen, daß er das Judenthum als den einseitigen abstracten Monotheismus und den Islam als seine noch einseitigere Entnazionalisierung aufgefaßt hat, eine solche Gleichberechtigung der drei Glaubensformen mußte ihm als Philosophen in der That als die höchste Blasphemie erscheinen. Auch kann man es als eine Beschränktheit in Lessings Geist auffassen, daß er nicht fähig war, sich den geistigen Gehalt in der kirchlichen Form präsent zu machen, Mit alle dem hat Hegel in diesem Punct großes Unrecht. Wer als Dichter auftritt, hat nicht den Anspruch zu gewärtigen, daß er auch in den höchsten Gütern der Menschheit sich die absolute Wahrheit zum Problem vorsetze; das ist des Philosophen Sache. Er faßt die Menschheit als reale Gesellschaft auf, die zunächst äußerlich uud polizeilich sich vertragen und wenn nicht zum Frieden, doch zum perennierenden Waffenstillstand gelangen muß. Wie Lessing im Freigeist zeigt, daß Wissenschaft und Glauben sich in der Gesellschaft vertragen müssen, das gleiche zeigt er hier an dem Gegensatz der Glaubensformen, die einmal real vorhanden und vom philosopischen Standpunct unmöglich können negiert und paralysiert werden.

Lessing predigt also nicht den Indifferentismus in Glaubenssachen, sondern die Milde in Beurtheilung der Gegner und diß ist jedenfalls eine sehr christliche Tugend. Daß er dabei die Christen etwas zu ungünstig zeichnet, soll wieder die Unparteilichkeit seiner Partei bezeichnen; in der That fällt bei ihm die Großmüthigkeit der Gesinnung fast allein auf die Seite des Islam und eine alte Lieblingsidee Lessings war es den in Europa nie ganz unterdrückten Judenhaß zu bekämpfen, gewiß aus rein philanthropischen, christlich gedachten Gründen. Darum ist der Jude in die Mitte des Bildes gestellt, ein königlicher Kaufmann wie Shakspeares Antonio, der aber, villeicht mit Absicht, die populäre aber ekelhafte Figur des niedrigen Shylock contrastieren sollte und die höchste Ehrenhaftigkeit der unchristlich verachteten Judengesell-

schaft vindicieren. Diß war seine practische Absicht; mit dem Islam ist bei uns keine Collision, aber Juden sind in ganz Europa heimisch und wenn sie auch wenige Nathans in ihrer Mitte zählen, so ist doch die Möglichkeit eines solchen Characters beim Juden aller Anerkennung und der politischen oder polizeilichen Gleichstellung mit den christlichen Confessionen würdig; diß ist des Dichters Gedanke.

Hiemit hätten wir die theoretischen Grundgedanken dieses Gedichts erschöpft. Es ist ein mimisches Drama, das nicht auf den dramatischen Effect des Ganzen berechnet, sondern in seinen einzelnen Situazionen betrachtet werden muß und dessen Schönheiten erst dann hervortreten, wenn wir uns den Gehalt jeder einzelnen Scene isoliert ins Auge fassen, wie wir es jezt versuchen wollen.

Für das orientalische Costüm haben dem Dichter ohne Zweifel die Mährchen der Tausend und einen Nacht den reichsten Stoff geliefert. In dieses Element fühlen wir uns getaucht gleich bei Eröffnung der Scene. Die materiellen Gegensätze der Gesellschaft, reicher Ueberfluß und selbstgewählte Armuth treten uns in allen Figuren äußerst characteristisch entgegen; ebenso wilde Herrschsucht und resignierende Selbstbeschränkung; diese Gegensätze sind theils durch scharf gezogene Standes- theils durch Glaubensdifferenzen in feste Grenzen gestellt, was dem Dichter seine beabsichtigten Zwecke unendlich erleichtert. Man sieht schon am Rock die Rolle, die jeder zu spielen hat. Auch in der Scenerie hat sich jezt der Dichter vollkommen frei gemacht; er giebt für jede Situazion die passende Localität an und läßt den Schauplatz auch mitten im Act fast mit shakspearischer Freiheit wechseln. Da der Dichter mit Absicht auf bequeme Ausmalung der Situazionen ausgeht, so hat er sich auch die Zeit nicht ausgespart und das Stück spielt eine unbestimmte Reihe von Tagen durch und ist ohnehin die längste aller seiner dramatischen Arbeiten geworden, so daß es auch nach dieser Seite den schärfsten Gegensatz zur Emilia Galotti bildet.

Wir werden das Gedicht naturgemäß nach den einzelnen Scenen vor uns abrollen.

1) Die Exposizion ist vortrefflich gedacht. Wir sind im Hause des reichen Juden in Jerusalem in dem Moment, wo die christliche Dienerin Daja, die als solche Nathans Toleranz bezeichnet, den Herrn zurückkehren sieht; er kommt mit zwanzig Cameelen und mit reicher

Ladung aus Bagdad zurück. Die geschwätzige Dienerin muß, zum Besten des Zuhörers, gleich mit allen Neuigkeiten herausplatzen. Nathans Haus hat inzwischen gebrannt, seine Pflegetochter wäre um ein Haar mitverbrannt, ein fremder Mann, ein Tempelritter rettete sie, ein Templer der gefangen ward und den Saladin begnadigte, begnadigte weil er an dem Jüngling eine Aehnlichkeit mit einem früh gestorbenen Bruder entdeckte; dieser Fremdling streubte sich seither, das Haus zu betreten, wo die gerettete Recha ihm danken möchte, die den fremden Retter liebt, und da er nicht erscheinen will, ihn endlich für einen verkappten Engel des Himmels hält; das alles wird rasch an's Licht gebracht. Im zweiten Auftritt wird Nathan von einem alten Freund Derwisch besucht (derwîsh ist persisch Bettler, eigentlich Thür-Eingeher) Namens Alhafi (der arabische Namen bedeutet barfuß). Dieser Derwisch, und das ist etwas seltsam, ist inzwischen ein großer Herr, Saladins Schatzmeister (das persische defterdâr heißt wörtlich Buchhalter) geworden, Saladin will die Bettler durch einen Mann beschenken, der ein Herz für die Bettler hat, weil er selbst einer war; aber dem Derwisch wird bang in dem Kleid und er sehnt sich an dem Ganges wieder als Bettler zu leben; überdem verkündet Daja, der Templer lasse sich wieder unter den Palmen sehen.

2) Die zweite Scene zeigt uns den Platz mit Palmen, wo der Tempelherr sich Datteln pflückt; ein demüthiger Klosterbruder schleicht um ihn und sucht an ihn zu kommen. Der Templer erscheint in seiner Ritterlichkeit, der Klosterbruder als ungebildeter aber sich dumm stellender Spion des Patriarchen, der den Templer zu unritterlichen und ehrlosen Umtrieben wider Saladin verlocken möchte, was dieser natürlich mit Verachtung von sich weist. Dann will Daja ihn wieder in Nathans Haus locken, was er abermals verweigert; wir erfahren hier, daß die zwei deutsch erzogen sind, Daja eines Schweizers Witwe, der Templer ein Schwabe.

3) Im zweiten Act lernen wir den großherzigen Saladin im traulichen Gespräche mit seiner geliebten Schwester Sittah kennen, und dazu bedient sich der Dichter des sehr passenden orientalischen Schachspiels; man sieht wie er selbst eine Passion für das Spiel hat und er hat eine Schachpartie, vermuthlich gründlich gedacht, sehr kunstreich in den Dialog eingewoben. Nebenher war hier der Platz, wo sich sehr

herbe Worte über die Schwächen der Christen anbringen ließen; dann kommt Alhafi und da er die Spielschuld an Sittah auszahlen soll, kommt es an den Tag, daß der Schatz leer und die Schwester den ganzen Hof von dem ihrigen erhalte. Saladin will geborgt sehn und sie kommen auf den reichen Nathan zu sprechen; Saladin soll hier auf den reichen Sonderling aufmerksam gemacht werden.

4) Die zweite Scene bringt uns unter den Palmen Nathan mit dem Tempelherrn zusammen. Die rauhe Tugend des Templers und Nathans edle Seele treten in dieser bedeutenden Scene vortrefflich zu Tage. Hier schließen der aufgeklärte Christ und Jude den (Rousseauisch gedachten) Freundschaftsbund als Menschen. Sie werden unterbrochen durch Daja, die erschrocken die Nachricht bringt, der Sultan wolle den Nathan sprechen. Dieser will vor Saladin auch des Templers gedenken, dem er so hoch verpflichtet sei und fragt diesen um seinen Namen; er nennt sich Kurd von Staufen aus Schwaben; da fällt dem Juden ein älterer des Namens ein, den er gekannt, ein Wolf von Staufen und Filneck (sollte wohl Filseck heißen, da die Fils beim Staufen vorbeifließt). Der Templer hat versprochen Nathan zu besuchen; jezt kommt noch Alhafi, der mit Schrecken hört, Nathan sei zum Sultan berufen, er ist überzeugt, um sein Nachfolger zu werden, oder vielmehr nur um den Nathan auszuziehen und an den Bettelstab zu bringen; der alte Derwisch wacht wieder auf, er will ohne Abschied fort zum Ganges d. h. der Dichter braucht ihn von hier ab nicht mehr. Nathan aber hat Gelegenheit, ihm im Namen des Dichters, der die Unabhängigkeit verherrlichen will, das bekannte stoische Wort nachzurufen: Der wahre Bettler ist doch einzig und allein der wahre König!

5) Im dritten Act finden wir die Weiber, den Besuch des Templers erwartend; ihr Gespräch entwickelt, daß Daja hofft durch jenen mit Recha nach Europa zu kommen, Recha aber ist das Kind ihres Landes, ihres Pflegevaters, ganz Orientalin, für christliche Begriffe wie sie sagt zu nervenschwach. Nun tritt der Templer ein; diese Scene ist so angelegt, daß Recha's Verlangen nach ihm vorläufig befriedigt, der Templer aber tief in Liebe gestürzt wird; kein einziger Leser würde von hier an anders erwarten als der Dichter arbeite auf ein Liebesverhältniß los; das Hinderniß liegt aber allerdings in der vorher geschilderten einseitig orientalischen Natur der Liebhaberin.

6) Die zweite Scene ist der Mittelpunct des ganzen Gedichts. Saladin und die Schwester erwarten den Juden. Es ist nicht ganz klar gesagt, warum Saladin, der von dem Juden doch bloß Geld will, den Nathan von seiten des Glaubens ausforschen soll; das vergißt man aber leicht wie Saladin, sobald Nathan vor ihm steht; dieser Dialog ist des größten Dichters würdig, freilich nicht eines Dichters, der bloß für die Phantasie, für die Bühne allein arbeitet, sondern eines, der didactisches im Hintergrund hat und Lebensweisheit lehren möchte. Der Sultan stellt ganz abrupt die Frage über den Vorzug der Religionen und Nathan, nach kurzem Besinnen, hilft sich mit dem Mährchen des Boccaccio hinaus. Diesem war es ein bloßer Spaß, ein Witz, wie alles andre; ich kann die Erfindung ganz und gar nicht tiefsinnig finden, wie man oft behauptet hat; derselbe Witz kommt schon im Alterthum vor, wo König Numa zu einem vom Himmel gefallenen Schild elf ähnliche machen läßt; noch viel weniger fällt mir Hegels Vorwurf ein, er enthalte eine grundfalsche Wahrheit. Ob philosophisch wahr oder falsch, gehört hier gar nicht her; ich behaupte nur, die Benützung des einfältigen Mährleins war das vortrefflichste Motiv, das dem Juden in den Mund zu legen war, um des Sultans Vorwitz zu beschämen und ihm Achtung vor Nathans Verstand abzuzwingen, und darum ist diese Scene so vortrefflich dramatisch gedacht; sie ist unbedenklich die Krone des ganzen Gedichts und das schadet eben dem Drama, wenn der Mittelpunct besser ist als die Catastrophe. Etwas zu weit geht es villeicht, wenn Saladin vor Erstaunen außer Fassung kommt, als hätt' er eine tiefe Weisheit gehört, und dann mit dem Juden fast wieder den Rousseauischen Freundschaftsbund schließt wie oben der Templer; das war überflüssig. Zum Glück wird bald in die Handlung zurückgelenkt, wo Nathan nun von selbst seine Reichthümer anbietet und dann auf den Templer zu sprechen kommt, den er dem Sultan zuzuführen verspricht.

7) Die dritte Scene bringt leider die Grundmängel des Gedichts recht zur Anschauung. Der Templer tritt auf, über die Ohren verliebt, Nathan trifft ihn, der Templer verlangt Recha zur Gattin, Nathan stutzt und weicht aus, der Templer ist beleidigt, Nathan geht und Daja kommt. Diese macht ihm nun die wichtige Mittheilung, Recha sei ihr unwissend getaufte Christin, von Nathan aber als Jüdin

erzogen, sie hofft den Templer darüber entzückt und sieht sich schon mit ihnen auf dem Wege nach Europa (wie in Wielands Oberon) der Templer aber ist zwar gegen Recha's Christenthum ganz kalt, seine beleidigte blinde Leidenschaft sinnt aber auf eine Rache, die seinem Character keine Ehre macht und im nächsten Act zur Sprache kommt.

8) Diese Scene ist dramatisch villeicht die beste des ganzen Stücks, aber leider ist sie es nur durch das polemische Feuer, das den Dichter zur Satire entzündet hat. Der Templer kommt in den Kreuzgang des Klosters und bittet den Klosterbruder um eine Audienz beim Patriarchen; der rohe aber geistig gesunde Bruder ist gut durchgeführt, da kommt der Patriarch selbst des Weges und der Templer denunciert in seiner Leidenschaft fast seiner unbewußt seinen Freund Nathan in Form eines theoretischen Problema. Der Patriarch ist mit aller Gehässigkeit als catholischer Fanatiker gezeichnet; der Dichter vergißt sich in seiner Polemik so weit, daß er den geistlichen Herrn von Theaterstücken reden läßt, von denen er unmöglich wissen kann; hier sehen wir nur den Hamburger Dramaturgen dem Hauptpastor Göze gegenüberstehen; aber so grell diese Dissonanz ist, wie gesagt, dramatisch ist diese Scene im höchsten Grad. Erst wie der Templer bereit ist zum Sultan zu gehen, wird es mit Recht dem Patriarchen etwas unwohl in seiner Haut, gleichwohl ist er entschlossen, dem ihm im Räthsel denuncierten Verbrecher auf die Spur zu kommen.

9) Wir sind bei Saladin, dem Nathan viele Beutel Geldes herschaffen läßt. Sittah bringt ein Gemälde von Saladins Bruder Assad, um es mit dem Templer zu vergleichen. Lessing wußte wohl so gut wie wir, daß die Muhamedaner keine Porträtte machen lassen; ich weiß in der That nicht, warum er sich diesen Mißgriff erlaubte, da er kaum schwer genug in die Wagschale fällt; doch setzt sich Sittah damit seitwerts und läßt den Schleier fallen um so den Templer, der eintritt zu beobachten. Diese Unterredung zwischen dem Sultan und Templer ist eine weitre große Schönheit des Stücks. [1] Der Templer verräth seinen Unmuth über Nathan, den Saladin in Schutz nimmt;

---

[1] Das hier gebrauchte Wort dshinn-istân ist Aufenthalt der Genien oder bösen Geister, dshinn fast dasselbe wie das gleich folgende div, jenes villeicht von genius, dieses von devas, deus abgeleitet.

es kommt zu herben Erörterungen, indem der Templer sich confessionell den beiden als Christ opponiert; da es aber rein aus Privatleidenschaft geschieht, so muß man gestehen, daß das Christenthum sich dißmal in seinem Repräsentanten keineswegs geschmeichelt fühlt. Der Templer bereut aber bereits seinen thörichten Schritt beim Patriarchen und Saladin schickt ihn fort, ihm den Nathan wieder herzuholen, weil er sein Glück mit diesem berathen will. Die Schwester hat ihre Neugierde gebüßt, interessiert sich für den dem Bild so ähnlichen Jüngling und will die Recha zu sich her bescheiden.

10) Wieder Nathans Hausflur, wo die Waaren ausgepackt sind. Daja wird von Nathan beschenkt, sie aber redet ihm ins Gewissen, Recha dem Templer zu geben, damit sie unter Christen komme und ihr Gewissen frei werde. Darüber kommt der Klosterbruder um mit Nathan zu sprechen. Hier werden wir nun durch das Geheimniß überrascht, wie der rohe Klosterbruder das erste Werkzeug zur ganzen Verwicklung unsres Stückes gewesen. Villeicht ist der gute Klosterbruder seiner vorigen Einfalt nach hier etwas zu fein ausgeführt. Er ist also vom Patriarchen geschickt, um bei dem verdächtigen Nathan nach dem Christenkind zu forschen, das der Templer denunciert hat, nimmt aber frischweg Nathans Partei, indem er ihm entdeckt, er selbst sei der Reitknecht des deutschen Herrn von Filneck gewesen, der ihm dessen Töchterchen übergeben, worauf der Nathan befreundete Mann gestorben sei. Ja er besitzt noch ein Brevier seines alten Herrn, worin derselbe arabisch sein Geschlechtsregister eingetragen. Nathan, der das Kind seiner Familie nicht vorenthalten will, heißt ihn eiligst ihm das Brevier bringen. Darauf kommt Daja eilig und erschrocken, Recha sei zur Princessin gefordert; sie fürchtet der Sultan wolle das Mädchen einem Muselmann geben und sagt sie wolle ihr unterwegs einen Wink über ihre christliche Abkunft beibringen.

11) Fünfter Act. Die erste Scene enthält die Peripetie des Gedichts, sofern Saladins Geldverlegenheit gehoben wird, denn der siebenjährige Tribut vom Nil ist im Anzug. Saladin wundert sich zuerst über Alhafi's Abwesenheit, der doch wie wir wissen längst in die Weite ist; dann soll sich in des Sultans Mamluken oder Leibwacht der königliche Sinn des Hauses selbst im Diener spiegeln; drei Mamluken sprengen an um das bekannte al bashârah das Botenbrot

zu verdienen, der erste, dem es nicht gleich geboten wird, schlägt es aus, der zweite will es mit dem dritten gestürzten theilen. Ein Emir bringt den Transport. An der Stelle wo der Sultan so „kurz vor seinem Abtritt“ seinen Character nicht ändern will, hat der Dichter, abgesehen von dem häßlichen Wort, eher an sich als seinen Saladin gedacht.

12) Unter den Palmen. Nun nähert sich die Entwicklung und der Templer zeigt sich auf der Höhe seiner Leidenschaft, aber dem Zuhörer, der die Entwicklung kommen sieht, in unglückseliger Verblendung, was dem Stück die ganze Heiterkeit nimt und sogar an's Tragische des Wahnsinns streift. Zuerst ein Monolog des Templers, dann verläßt der Klosterbruder den Nathan, dem er das bewußte Brevier eingehändigt, dann tritt der Templer zu diesem; er verlangt mit Heftigkeit Recha zur Gattin und droht selbst, was der Zuschauer nicht begreift, bereits Muselmann zu sein. Nathan verweist auf die bevorstehende Lösung des Räthsels.

13) Die Schlußscene ist in Sittah's Harem. Sittah und Recha in traulichem Mädchengeplauder, Recha ist durch Daja's Entdeckung erschreckt und fürchtet aus ihren Verhältnissen gerissen zu werden, worüber sie Sittah, dann auch Saladin beruhigt; dieser denkt sie dem Templer als Gemahlin zuzuführen, wie dieser mit Nathan eintritt; durch das Brevier wird die ganze Verwicklung auseinander gelegt. Vorerst wird dem Templer gesagt, er sei kein Staufen, sondern von einer Staufin geboren, sein Vater aber war kein Deutscher, nur mit der Mutter kurze Zeit dort gewesen, wo sie den Knaben einem Oheim zurückließen; als er herangewachsen trat er in den Orden und kam so nach Palästina. Sein Vater aber, der todt, war Nathans Freund und Recha ist dessen Tochter, des Templers Schwester. Auf diese erste Enthüllung folgt die zweite; aus der Handschrift des Breviers erkennt Saladin die Hand seines Bruders Assad, der Templer und Recha sind seine Bruderskinder und bleiben also seinem Hause zugetheilt, in Familieninnigkeit vereint, und Nathan der weise Freund des Hauses. Der Patriarch aber dürfte sich aus dem Staube machen, der früher den Templer zum Mord seines Oheims hat aufhetzen wollen. So schließt das Stück.

In diesem Schauspiel sind drei Seiten genau zu unterscheiden.

Das erste ist, es ist ein compliciertes Intrikenstück, eine verwickelte romanhafte Fabel schlingt die Fäden der Handlung durch einander und die allmähliche Entwirrung erinnert eben so sehr an Sophocles im König Oedipus als an die verwickelten Intriken bei Menander, welche Lessing in der Jugend studiert hat. Er zeigt sich darin als ein großer Rechenkünstler, weil er theoretisch weiß, daß nichts auf der Bühne so spannt wie die Verwicklung und allmähliche Lösung der Intrike. Diese Kunst ist aber in ihm wie schon gesagt eher slawisch als deutsch, obwohl sie die Engländer auch verstehen. Das merkwürdige dabei ist aber das, daß diese künstliche Intrike zu Stande kommt ohne eigentlich einen intrikierenden Character. Niemand wird entgegenhalten, der Patriarch sei der Intricant; der Patriarch ist mit solcher Verachtung gezeichnet, daß er der Hanswurst des Stücks ist, der die Kunst der Intrike parodiert; außerdem wär' es unerlaubt, daß der Dichter ihn bei der Entwicklung völlig ignoriert; alle seine Listen sind rein in den Nebel gebaut. Die Intrike des Stücks kommt einzig zu Stand durch das ungewöhnliche Zusammentreffen gewöhnlicher Verhältnisse, durch die Völkermischung zwischen Orient und Occident, die in den Kreuzzügen natürlich war, so daß gar wohl ein Türkenkind nach Schwaben verschlagen werden konnte, obwohl eine solche Ehe immer sehr seltsam bleibt. Es ist also das Schicksal was diesen Roman zusammen intrikiert hat.

Von der zweiten Seite betrachtet ist das Stück ein schönes historisches Schauspiel mit ganz romantischer Färbung. Das bringt das orientalische Costüm im Conflict mit europäischen Sitten zu Tage. Es ist eine historisch merkwürdige Zeit, die vor uns lebendig wird. In dieser Hinsicht gleicht dieser Schwanensang Lessings dem Schillers im Wilhelm Tell, die Freiheit der dramatischen Form ist in beiden sehr ähnlich gehandhabt. Da tritt uns nun ein Kreiß interessanter Charactere entgegen, die sofern nicht historisch doch ganz im historischen Costüm gehalten sind. Den Sultan Saladin hat Schlegel als historisch geschildert gelobt; er repräsentiert den großdenkenden nach allen Seiten ehrenhaften und guten Herscher, das Ideal der Ritterlichkeit; seine Schwester Sittah ist mehr die Verbrämung des Bildes, die den Sultan heraussheben muß. Der Templer ist eine etwas räthselhaft gehaltene Figur, einerseits wieder der deutsche Cavalier, der uns an

des Dichters Tellheim erinnern könnte, anderseits aber mit einer mystischen Glut der Leidenschaft und Heftigkeit ausgestattet, die sein halb orientalisches Blut motivieren soll; er ist darauf angelegt ein halbes Räthsel zu bleiben. Daja soll die treue deutsche Dienerin repräsentieren, welche durch ihre christliche Schwärmerei der Familie das Leben sauer macht. Unter den Nebenpersonen ist der Derwisch in den ersten Acten ein specifisch Lessingischer Character, indem er seinen eignen Hang zum Spiel und Besitz und dann wieder die leidenschaftliche Abstraczion von irdischen Gütern als stoische Schrulle und unbändigen Unabhängigkeitstrieb characterisiert. Der Patriarch ist wie gesagt die reine Caricatur des Fanatismus und der Gemeinheit; sein Klosterbruder das rohe aber im Grund ehrliche Werkzeug des Schicksals, das den Knoten des Stücks zu lösen bestimmt ist. Endlich die Mamluken sind die Saladin vergötternden Soldaten. Ueber das ganze Bild aber steht unleugbar Nathan als der geistig imponierende Character weit hervorleuchtend. Wie ist dieser Character im Dichter entstanden? Meiner Meinung nach, gleich der Emilia Galotti, nicht ohne Einfluß Shakspeare's, dessen ganze Größe Lessing in seiner lezten Periode besonders imponiert haben muß. Nathan ist das Gegenbild zum Kaufmann von Venedig. Wie verhalten sich aber beide zu einander? Shakspeare hat in dieses herrliche Lustspiel die höchste Höhe seiner Lebenserfahrung niedergelegt, das Weltwesen wie es in seiner Tiefe ihm idealisch lebendig geworden. Das Leben zerschlägt sich in die verschiednen, es beherschenden Gewalten, und der Kampf der Gesinnung mit dem bloß dienenden aber unentbehrlichen Mammon ist das eigentliche Problem das verhandelt wird. Hier steht der königliche Kaufmann Antonio in der Mitte, als der Character, der die irdischen Mächte sich dienstbar macht, aber sich geistig frei erhält, indem er sein ganzes Herz in die heitre Geselligkeit und specifisch in das Gefühl der Freundschaft versenkt; für seinen Busenfreund Bassanio schreckt er selbst vor dem Tode nicht zurück; Bassanio repräsentiert hier den freien edeln Lebensgenuß des Cavaliers, der nach einer Seite ganz von Antonio abhängig ist, durch dessen Freundschaft aber die Liebe der Porzia erwirbt, die ihm seine Freiheit durch das natürliche Geschlechtsverhältniß zurückgiebt. Diß nach Shakspearischer Moral. Auf der andern Seite steht die Caricatur des Shylock als der Dämon des abstracten Besitzes, der Mittel und

Zweck verwechselt, und den eigentlichen Zweck, die hohe Lebensfreiheit nicht erreichen kann. Daß Shakspeare diese Rolle einem Juden zugetheilt hat, war das populäre Motiv, das die Bühnedarstellung verlangte; an die ethische Ungerechtigkeit, d. h. an das Unrecht, ein Volk im Individuum zu erniedrigen, hat er nicht gedacht, er handelt hierin unbewußt in der Vorstellung seines Zeitalters und seines Volkes. Lessing, der Mann der Aufklärung, muß jedem Volk sein Recht als Cosmopolit zugestehen; er hat sich darum vorgesetzt, einen Juden als weise, d. h. als durch edle Gesinnung Welt und Leben beherschend zu imaginieren und durch ihn das Volk wieder zu Ehren zu bringen. Es liegt darin aber immer das schiefe, daß der weise Nathan doch der reiche Nathan sein muß, ganz Jude und doch ganz Philosoph, was eigentlich unmöglich ist. Der Stand, der auf Erden den Beruf hat, dem Erwerb nachzugehen, hat nie die Muße, die Wahrheit zu erforschen oder, wer in Geld speculiert ist für philosophische Speculazion verdorben. Sein Nathan fühlt das, er weicht des Sultans Frage mit einem Witze aus, er sagt mit Recht, das Volk nennt mich weise weil ich klug bin und meinen Vortheil verstehe. Nathan ist also der kluge reiche Jude, der aber nebenher ein reiches Wohlwollen für die Welt, ein strenges Rechtsgefühl gegen die Menschen jedes Glaubens und warme Familienempfindung hat; im Unglück seines Hauses hat er das Kind eines Freundes adoptiert, es erzogen und liebgewonnen, und ist doch nur für sein Glück bedacht, auch wo er in Gefahr ist ihm entsagen zu müssen. Lessing hat wohl nie den theoretischen Philosophen für den weisesten der Menschen gehalten, er selbst als Gelehrter war sich auch kein Ideal, er wollte practische Tüchtigkeit voranstellen, aber es läßt sich nicht leugnen, daß diese Nathansweisheit, in der der Besitz denn doch ein Hauptingrediens ausmacht, immerhin einen kleinen Beischmack von Materialismus behalten wird.

Diß führt uns nun auf die dritte Seite der Sache, die eigentlichen sittlichen Gewalten, die dem ganzen Gedicht zur Basis dienen, und hier wird uns wieder die Parallele mit Schillers Wilhelm Tell von Nutzen sein. In Shakspeares Poesie ist der ethische Gehalt noch zu sehr in der imaginativen Form gebunden, die ethischen Grundlagen treten nie in abstracter Schärfe heraus; nicht so bei allen Engländern; sein Vorläufer Heywood und sein Nachfolger Massinger haben mit

Bewußtsein auf den ethischen Gehalt hingearbeitet; den Deutschen als einem Volke der Wissenschaft war aber diese Seite vor allem zugetheilt. Es ist nothwendig der Begriff der Freiheit, welcher den sittlichen Motiven zu Grunde liegen muß und dieser ist bei Lessing und Schiller unverkennbar das bewegende Element. Im Wilhelm Tell tritt der Freiheitsbegriff in der politischen Form heraus; wir sehen gleichsam die Staatenbildung in ihrer Genesis belauscht; der Dichter zeigt wie sie ins Leben treten kann oder sollte. In unsrem Nathan ist es der sociale Begriff des Besitzes und ihm gegenüber die sich zur möglichsten Unabhängigkeit befreiende Persönlichkeit des gebildeten Menschen in der Gesellschaft. Man kann sagen Lessing war sein ganzes Leben in dem Proceß begriffen, sich von andern möglichst unabhängig zu stellen; er konnte den Werth des Besitzes nie verkennen und wollte ihm doch nicht dienstbar werden. Im Schwanken dieser Reflexionen hat er sich abgearbeitet und da er practisch nie zu einem ganz befriedigten Resultate kam, so wollte er schließlich wenigstens theoretisch in diesem Lebensbild das skizzieren, was ihm als wünschenswerth im Leben vor Augen gestanden. Wir bleiben aber, wie schon gesagt ist, in seinem Nathan in demselben Dualismus befangen, den wir in des Dichters Biographie sehen.

Abgesehen von diesen auf dem Besitz beruhenden Collisionen ist es aber nun besonders die Glaubensform im Kampfe mit der wissenschaftlichen Aufklärung, was den Dichter bewegte und die Kämpfe seines Lebens nach dieser Richtung sind es jezt die in den Vordergrund treten. Es ist schon daran erinnert, daß Lessing nie der systematischen Philosophie nachging; er hat sich eine Zeitlang mit Spinoza beschäftigt; wie viel er Descartes und Leibnitz studierte, ist mir nicht gegenwärtig; Kant's literarischen Ruhm hat er eigentlich nicht erlebt und wurde darum nicht auf ihn aufmerksam; ich zweifle auch, ob ihm der Kantische Dualismus zu einer Befriedigung gereicht hätte; dagegen getraue ich mir zu sagen, daß die dialectische Methode Hegels mehr nach seinem Geschmack gewesen wäre, nur fragt sich ob er ihm bis zu irgend einer Consequenz gefolgt wäre. Lessing gehörte zu jenen discursiven Naturen, die die Wahrheit nur im bewegten Proceß der Dialectik anzuschauen vermögen, sie aber zu fixieren sich scheuen und daher vor jeder Art von Dogmatismus zurückschrecken. Solche Naturen sind darum un-

fähig ebenso ein philosophisches System als eine positive Glaubensform in ihre Ueberzeugung zu verwandeln und darin fest zu werden. Da die große Masse der Menschen aber namentlich der Glaubensform nicht entbehren kann, so gerathen solche ruhelosen Naturen immer in Collision mit den bestehenden Verhältnissen. Lessing mußte als geistig rührige Natur immer producieren und er war namentlich als Critiker allgemein anerkannt; die Philosophie war in Deutschland noch nicht eigentlich eingebürgert, seine Polemik wandte sich darum der Kirche zu und da er für keine der bestehenden Formen eine volle Sympathie mitbrachte, so artete diese Polemik im Kampf der Leidenschaft, und wie ich glaube nicht ganz ohne Einfluß der Voltairischen Schriften zuletzt bei ihm in eine wirkliche Abneigung gegen die christliche Kirche aus. Das war zur Zeit eines Friedrich des Großen, der die gleiche Antipathie bekannte, nicht so verwunderlich. Ohne dieses Moment ins Auge zu fassen kann man Nathan den Weisen nicht verstehen. Lessing stellt nun namentlich in seiner Recha ein unschuldiges liebenswürdiges Mädchen auf, die wie ausdrücklich gesagt wird, in keiner Religion aufgezogen ist, so daß sie vom Christenthum unmerklich durch's Judenthum zum Islam übergeht, alles in weiblicher Bewußtlosigkeit; wäre die Liebe im Spiel, so wäre die Erscheinung freilich noch viel natürlicher, da jedes liebende Weib sich geistig dem Manne assimiliert. Schlimmer aber gerieth Lessings Experiment mit dem männlichen Character; sein Tempelherr ist wenigstens kein Ideal eines männlichen Characters; er ist vielmehr eine schwankende Characterlosigkeit, die nirgends einen festen Rückhalt hat. Er ist als Christ erzogen, verliebt sich als Templer in eine Jüdin und wird ohne alle Schwierigkeit in den Muselmann umgedreht. Außerdem wird nun das Christenthum hier durch die Schwätzerin Daja, durch den ordinären Klosterbruder und den Patriarchen repräsentiert, welcher zuerst ein Pfaffe und dann geradezu ein Schurke genannt wird; Lessing wollte gewiß nicht die catholische Kirche in dieser Caricatur beleidigen, sondern noch eher die christliche überhaupt, da es in seinem Gemälde noch keinen Protestantismus geben konnte. Denn recht mit Absicht scheint diesen schwachen und verkehrten christlichen Figuren das glänzende Bild des heroischen Saladin und der lebenskluge Jude Nathan entgegengestellt, ja man kann geradezu sagen, das ganze Stück verherrlicht den Orient und specifisch den

Islam der christlichen Weltanschauung gegenüber. Daß über allen Confessionen ein abstractes göttliches schwebe, sollte das lateinische Motto aus Gellius andeuten. Es war der abstracte Gott der spätern Revoluzion. Dieser ganze Gehalt kann aber in Lessing nur auf pathologischem Wege, durch Verstimmung, Mißhandlung, Krankhaftigkeit sich zu diesem äußersten gestaltet haben; er rächt darin seine Individualität auf Kosten seiner Widersacher und zur Unterhaltung des Publicums über dem geistreichen Spiel.

Aus diesem innern Mangel des Dichters entspringt aber auch die mangelhafte Form des ganzen Gedichts, das weder tragisch noch comisch nur ein dramatisches Gedicht wurde und auch als Schauspiel überhaupt betrachtet durchaus keine befriedigende Entwicklung und Lösung möglich machte. Denkt man sich ein deutsches Publicum vor diesem Schauspiel, so kann dieses unmöglich mit einem Siege des Islam über das Christenthum sich beruhigen. Populär gedacht hätte diese orientalische Geschichte vielmehr den Gang nehmen müssen, den zu jener Zeit bereits Wielands Oberon vorgezeichnet hat und dem vielleicht eben Lessing aus dem Wege ging. (Gedruckt ist Oberon 1780.)

Es mußte also von vorn herein der Templer als ein entschiedner und gesunder Character, als deutscher und christlicher Ritter gezeichnet werden, wodurch das ganze Stück ein andres würde. Dann konnte Recha immerhin das wachsweiche Gemüth bleiben, das die Liebe in jede Form bringen konnte; Daja hätte dann erst ihre richtige Stellung, die sie jezt verfehlt, und Saladin hätte Gelegenheit seine Großherzigkeit dem christlichen Paare gegenüber im höchsten Glanze zu entfalten. Die Bosheit des Patriarchen mochte dann bleiben, weil er nicht vorzugsweise das christliche Element verträte, sondern nur die Kehrseite. Freilich ist dann ein Uebelstand nicht zu umgehen. Der weise Nathan wäre nicht mehr der Mittelpunct des Ganzen und käme in eine schiefe Stellung. Nach Europa ließ er sich nicht mitnehmen und für alle seine Weisheit und Großmuth würde er mit dem Verlust des Liebsten, seiner Pflegetochter gestraft, die bei Lessing wenigstens in Jerusalem bleibt, ob wir uns freilich auch nicht recht denken können, daß Nathan, nachdem sie eine Sultansprincessin geworden, noch viel mit ihr wird verkehren können, jedenfalls ist sie ihm ferne gerückt. Doch ist es nutzlos das Stück überhaupt hinterher verbessern zu wollen.

Hätte Lessing in England gelebt, so wäre ihm nie anders eingefallen als sein Stück für die Bühne zu schreiben und die Bühne hätte es nicht genommen ohne die von uns angegebene christliche Grundlage, aus dem einfachen Grund, weil das englische Publicum keinen andern Schluß vertrüge und jeden andern auspfeifen würde. In Deutschland kann ein dramatischer Dichter sich die Freiheit nehmen, das Theaterpublicum zum Besten zu haben, und das hat Lessing in vollem Maße gethan, da er sein Stück von vorn herein so anlegt, daß der Zuschauer in gar keinem Zweifel sein kann, es handle sich darum, die beiden jungen Leute zu einem Liebespaare zu machen. Erst im lezten Auftritt wird er nun mit kaltem Wasser übergossen, wie die beiden Verliebten sich als Geschwister ausweisen. War Lessing für seine Person über die Geschlechtsliebe hinaus, so hätte er das Stück nicht so anlegen sollen; rührende Geschwisterliebe hat man auch sonst auf der Bühne gesehen und selbst Voltaire's Mahomed ist in dieser Beziehung besser gedacht. Die Wahrheit ist, Lessing dachte sich wohl gar nicht, daß das Stück jemals ein eigentliches Theater- und Cassenstück werden sollte; darin hat er sich übrigens geteuscht, denn von allen seinen Schauspielen wird villeicht gerade der Nathan bis diesen Tag noch am häufigsten aufgeführt. Aber keineswegs aus rein poetischen Rücksichten. Nathan der Weise ist in Deutschland zu einer politischen Macht geworden gerade wie es in Frankreich der Tartuffe ist und die Regierungen wissen beiderseits sich dieser Macht mit Erfolg zu bedienen. So oft in Deutschland die Clerisei einer oder der andern Confession ihr Haupt zu hoch erhebt und sich ihrer Bestimmung überhebt, sorgen Hof- und andere Bühnen dafür, vom Standpunct der politischen indifferenten Aufklärung oder auch der Wissenschaft aus an das Urtheil des Publicums zu appellieren und durch dessen gewonnene Sympathien dem Uebergriff geistlicher Mächte entgegen zu wirken. [1] Lessing hatte mit dem Nathan seine poetische Mission vollendet und abgeschlossen. Sein

[1] Einige veraltete und provinzielle Sprachformen im Nathan sind: ausgegattert für erforscht; den albern, einzeln; o mich vergeßlichen (ein lateinischer ganz undeutscher Accusativ); ich litte für litt; das Herze; das Armuth; zu Besten für zum Besten; Stöber für Stöbrer, Aufspürer; er eignet für er gehört; bezeihen für zeihen; des Weges verfehlen für den Weg; sein Ton wer der wohl sein wird für welcher; kein Verlust nicht u. s. w.

nicht starker Körper unterlag bald darauf der Krankheit im Februar 1781, in Braunschweig, wo er sich erholen wollte, nachdem er wie gesagt Göthe's Erstlingswerke noch erlebt, aber leider die Schiller'schen Räuber nicht mehr zu Gesicht bekommen konnte.

Stellen wir jezt unsern niedersächsischen und obersächsischen Dichter einander gegenüber, so ist es leicht fast in allem die größten Gegensätze anzugeben. Klopstock kräftig constituiert erreicht das höchste Lebensalter; Lessing zart gebildet und seinen Körper nie schonend, brachte es kaum auf Shakspeare's Lebensalter. Beide gingen von antiker Poesie aus, Klopstock aber war der Rhythmus und Sprachklang sein wesentliches Organ, das er vom lateinischen Horaz auf's deutsche übertrug, Lessing sah den Comikern hauptsächlich die Intrike ab, die er ebenfalls aus Plautus auf die deutsche Schaubühne übertrug; Klopstock war streng und keusch in der Liebe, ganz Idealist, Lessing eher Faun und Realist, und doch haben beide im Ehstand ähnliches Unglück gehabt und ihre meiste Zeit als Junggesellen gelebt; Klopstock war religiöser und darum im höhern Sinn volksmäßiger Dichter, Lessing in der Opposizion gegen alles feste kirchliche, darum Mann der wühlenden Agitazion und der Aufklärung; im Freiheitsbegriff war Klopstock Idealist, ja Phantast, maßlos in den Principien und darum Fanatiker für die französische Revoluzion, die Lessing nicht erlebte; dieser hätte sich aber für politische Principien nie begeistert und würde die Schattenseite von Anfang an herausgefunden haben; für die Unabhängigkeit des Gelehrten hatten beide Dichter villeicht dieselbe Achtung, aber Klopstock als Gemüthsmensch ließ sich von Großen beschenken und lebte so troz seiner radicalen Gesinnung von ihrer Großmuth; Lessing wollte sich immer auf den Rechtsboden stellen und kämpfte fortwährend gegen die, von denen er lebte; daher Klopstock bequem, mäßig, immer auf seine Gesundheit und ihre Erhaltung bedacht und in seiner freiwilligen Beschränkung glücklich wirthschaftete; Lessing zum Theil überflüssig bezahlt, dem Spiel ergeben und auf finanzielle Speculazion denkend niemals eine recht solide äußere Existenz erlangte; Klopstock lebte als Philolog meist im Freundeskreise, Lessing theilte seine Zeit in gelehrte Studien und in ein unruhiges Leben der Gesell-

schaft, eher im Wirthshaus als im Familienkreis, in den er zu spät einlenken wollte. Klopstock war eher Moralist als Gelehrter und hat in wissenschaftlichem Sinn nichts bedeutendes produciert; Lessing der gelehrteste Deutsche seiner Zeit durchwühlte fast alle Disciplinen, um als Bibliothecar irgend ein Document zu Tage zu fördern, oder einer vergeßnen Seite der Wissenschaft irgend ein neues Interesse abzugewinnen. Wir konnten hier nicht darauf eingehen, Lessings große Verdienste in der wissenschaftlichen Literatur zu schildern. Man darf wohl sagen, daß sein Laocoon und seine Dramaturgie den ersten Grund zu einer nationaldeutschen Aesthetik gelegt haben; er war der erste Deutsche, der sich von der Anbeterei des Auslandes befreite und die Kunst ganz aus sich selbst zu begreifen unternahm. Daß ihn seine virtuose Dialectik oft in formelle Rechthaberei verwickelte und vom objectiven Ziele der Wahrheit abzulenken drohte, das thut diesem Verdienste keinen Eintrag. Er war nicht da, eine Wissenschaft zum Abschluß zu bringen, sondern der zukünftigen Entwicklung die ersten Bahnen zu brechen und das hat er redlich unaufsichtlich geleistet. Er hat seinen zarten Körper gewiß nicht in der Jugend durch Unmaß der Ausschweifung, das bei seinem vorherschenden Verstand nicht denkbar ist, wohl aber als Mann durch unmäßige Arbeit des Studiums zerstört und seiner Mission zum Opfer gebracht. Daß er sich in seiner Thätigkeit völlig befriedigt und so glücklich gefühlt hätte wie Klopstock, lag nicht in seiner ruhelosen Persönlichkeit; er war dafür nicht beschränkt genug, denn ohne Beschränkung ist keine Ruhe.

Beide als Dichter betrachtet war Klopstock das Dichtergemüth mit sittlichem Pathos, das sich nur in volltönender Lyrik aussprechen konnte, Lessing mehr Dichterverstand und Geschmack, der sich in der Gelehrsamkeit ausbildete, mit theoretischer Critik arbeitete und in der energischen Form des Drama den dialectischen Bewegungen und Verwicklungen der Intrike nachstrebte. Klopstock war als Lyriker villeicht mehr nazional, nur war seine Form noch eine fremde und mit dem Inhalt noch nicht identisch und naturwüchsig, Lessing war ein halbslawischer Fremdling als Dramatiker, der den Deutschen einen Sinn für Intrike einimpfte, den sie von Haus aus nicht haben und der es darum möglich machte, daß die Deutschen nach und nach das keltisch-germanische englische Theater und den Shakspeare verstehen lernten. Was aber Klopstocks

Lyrik wollte hat Göthe, was Lessings Dramatik, Schiller in höherem Sinne geleistet. Beiden Dichtern fehlte neben Gemüth und Verstand ein drittes Element, die spontane, wie Friedrich Vischer sagt, dem Traumbewußtsein verwandte Thätigkeit der Einbildungskraft, die ihre Gestalten in Fülle und Ueberfluß ausströmt und den Dichter mehr zum virtuosen Werkzeug als zur gewollten und bewußten Produczionskraft macht. Diese dritte an sich ebenfalls einseitige Geistesthätigkeit war aber einem Süddeutschen vorbehalten.

Wieland.

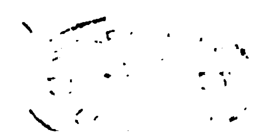
Ich werde zuerst den äußern Verlauf von Wieland's [1] Leben erzählen und dabei seine bedeutenderen Werke zugleich nach der Zeitfolge erwähnen. In dieser Biographie halte ich mich an die gewöhnliche Tradizion; specielle Untersuchungen über Einzelheiten und neue historische Notizen wird man hier nicht erwarten; das aber darf ich bemerken, daß ich um diese wenigen Bogen über Wieland zu schreiben, seine sämmtlichen Werke vollständig durchgelesen habe, und zwar, obwohl mir nur weniges ganz neu war, mit vielem Genuß. Wir Deutschen haben seither größere Dichter und besonders tiefere Denker gehabt als es Wieland war, wir haben aber kaum einen Mann gehabt der wieder so wie er durch eine lange schriftstellerische Laufbahn hindurch so vollständig und consequent derselbe geblieben ist. Diß wird man namentlich in seiner Correspondenz aus den verschiedensten Perioden beobachten können; es ist immer derselbe nie überschwängliche aber auch nie geistlose Menschenkenner; ja er ist villeicht am geistreichsten in seinen Briefen. Wieland ist darum vor allem ein Character in unsrer Literatur.

Wieland ist 1733, vier Jahre nach Lessing geboren, und zwar im Gebiet der oberschwäbischen unfern dem Bodensee und folglich der Schweizergrenze gelegenen Reichsstadt Biberach, einer paritätischen Stadt mit etwa Zweidrittel Protestanten. Obgleich unsre kleinern oberdeutschen Reichsstädte niemals eine politische Rolle spielen konnten und formell

---

[1] Der Namen gehört bekanntlich der ältesten deutschen Mythologie an, seine Deutung aber hat Schwierigkeiten.

durch den Reichsverband gebunden waren, so waren sie doch nach innen vollständige Republiken, deren die Mehrzahl allmählich von der Aristocratie sich gegen democratische Formen bewegte; in Biberach war übrigens das Patriciat catholisch geblieben nnd Wieland gehörte zur protestantischen Beamtenclasse, sein Vater war Landpfarrer in Oberholzheim, wurde aber schon in seiner frühen Jugend in die Stadt versetzt; Wieland war ein frühreifes Kind uud wurde von seinem Vater mit aller Sorgfalt im philologischen Interesse erzogen, was denn auch für ihn die Basis seiner Schriftstellerei wurde; wie Klopstock und Lessing bestimmte er sich zur Theologie. Er studierte also die classischen Sprachen und machte bereits viele lateinische und deutsche Verse vor seinem vierzehnten Jahr. In diese Zeit aber fällt ein Ereigniß, was ums gewissermaßen die Vortheile der sonst nicht preiswürdigen Reichsverfassung symbolisch andeutet; die Deutschen waren noch nicht so sehr provinciell geschieden wie sie es heute sind; Wielands Vater hatte einen Verwandten in Erfurt und dieser gab die Veranlassung, daß der 14jährige Sohn auf die Schule Klosterberga bei Magdeburg geschickt wurde; in unsrem Jahrhundert wäre so etwas beinahe unmöglich; man würde nicht begreifen, wie ein Biberacher ein andres Gymnasium als zu Stuttgart besuchte; aber dieser an sich unerhebliche Umstand ist villeicht der allerwichtigste in Wielands Bildungsgang geworden. Er hatte wie sich von selbst versteht bis jezt bloß schwäbisch gesprochen, kam aber so in dem Alter wo der Geist am empfänglichsten ist auf die Grenze von Niedersachsen und mußte sich nothgedrungen die feinere obersächsische Mundart auch fürs gemeine Leben angewöhnen. Ohne diesen Umstand wäre Wieland schwerlich der erste große namentlich elegante poetische Prosaist unserer Literatur geworden. In Klosterberga setzte er nun seine philologischen Studien fort, am meisten zog ihn Xenophon an, die Memorabilien des Socrates, der früh sein moralischer Held wurde, und die Cyropädie, deren Liebesgeschichten er auf allerlei Arten in Verse und Dialogen verarbeitete; eine unglaubliche Leichtigkeit und Schnelligkeit im Ausarbeiten blieb Wieland fürs ganze Leben. Doch lernte er auch bald Rousseau und Voltaire kennen und die moderne englische Literatur die im Spectator ihr Organ gefunden hatte. Im sechzehnten Jahr verließ er das Gymnasium, er war ziemlich schwächlicher Constituzion und nußte geschont werden; er blieb anderthalb Jahre bei



seinem Verwandten in Erfurt, der ihn zur Universität vorbereitete, 1750 kam er in die Vaterstadt zurück. In diese Zeit fällt seine erste Liebe zu einem Fräulein von Guttermann, die ihm aber nicht beschieden war, die spätere Frau Sophie Laroche. Er schrieb in dieser Liebesperiode allerlei Zärtliches, aber auch ein langes didactisches Gedicht über die vollkommenste Welt oder die Natur der Dinge in Hallerschen Alexandrinern, mit größrer Leichtigkeit als diese aber freilich nicht so gedrängt im Gedanken. Es machte unverdientes Glück und wurde mehrmals gedruckt, man schätzte an ihm bereits den eleganten Versificator. Im Herbst 1750 aber bezog Wieland die würtembergische Universität Tübingen und zwar wegen seiner schwachen Brust jezt mit der Absicht Jura zu studieren, er scheint aber auch hier eher Verse gemacht zu haben, denn 1751 schrieb er seine moralischen Briefe, dann den Antiovid; endlich aber als Klopstocks erste Gesänge der Messiade herauskamen, kam der Geist des Hexameters auch über Wieland. Er kam 1752 nach Biberach zurück und nahm jezt eine Einladung nach Zürich zu Bodmer an, dem er sich durch ein übersandtes Gedicht empfohlen hatte; dort schloß er sich nun in Bodmers Haus ganz der schweizerischen Polemik gegen Gottsched an, er wurde so zu sagen, der poetische Secretär Bodmers, lernte dessen Freunde Breitinger, Salomo Geßner, Füßli u. s. w. kennen, mußte seiner anschmiegenden Natur nach auf den zürcherischen Pietistenton mit eingehen und schrieb jezt in Klopstockischen aber freilich wieder viel flüchtigern Hexametern ein Heldengedicht, die Prüfung Abrahams und ähnliche Dinge; vom Alexandriner zum Hexameter war nun der Fortschritt, daß er sich an freiern Rhythmus gewöhnte und dadurch sein Ohr für reinere Versform vorbereitete, die er allmählich treffen mußte. Ganz elend und matt sind aber seine fünffüßigen reimlosen Jamben, die er Milton und besonders Thomson nachpfuschte. Sein schwächstes Werk dem Gehalt nach sind wohl seine Briefe von Verstorbenen an seine hinterlassenen Freunde. In diesen kindischen Phantasien sinkt er ganz zur Klopstockischen Sentimentalität herunter. Er schrieb auch Psalmen und ähnliche Dinge in Prosa, die für uns den reinen Predigtstyl darstellen, aber keine poetische sondern bloß stylistische Kraft entwickeln. Als der siebenjährige Krieg ausbrach, füllte Friedrich als das Ideal eines Helden seine Phantasie, das sich aber wieder auf die

Cyropädie zurückzog, so daß 1757 der Anfang eines Hexameterepos auf Cyrus erschien; er machte einige unglückliche Versuche im Drama und noch einen dialogischen Roman aus der Cyropädie. Wieland hatte 1754 Bodmers Haus verlassen, unterrichtete eine Zeitlang in einigen Zürcher Familien und ging von da nach Bern. Ohne Zweifel mußte der Pietismus, den Wieland in Zürich passiv in sich aufgenommen, der aber seinem heiteren Gemüth nicht natürlich war, endlich bei ihm zum Durchbruch kommen und es war die Gefahr nahe, daß seine sanguinische Natur in das andere Extrem umschnappte. Diß scheint seinen Berner Aufenthalt zu bezeichnen, wo er unmittelbar in die französische Bildung geworfen war und vorzugsweise in Frauengesellschaft lebte; er soll eine Freundin Rousseaus Julie Bondeli kennen gelernt haben; ob diese oder eine andre Bernerin ihn in die nicht mystischen Geheimnisse der Liebe eingeweiht hat, kann uns gleichgiltig sein; genug, Wielands Pietismus ist von hier an abgethan und seine classische Bildung nimmt auf einmal mit seiner Umgebung eine ganz französische Färbung an; diß vollendet einerseits die Leichtigkeit seines Styls, hat ihn aber auch materiell in Gebiete geführt, die man ihm immer mehr zum Vorwurf machte; die Freude an der Sinnlichkeit wird oft zu plump und zu nüchtern, ja zu prosaisch in die Mitte gestellt. Aus dem frommen Stoiker wurde jezt nach und nach der weltweise Epicuräer, der erst Wielands vollendete Persönlichkeit darstellte, die Ueberwindung des frühern Standpuncts blieb bei ihm die polemische Grundlage um die sich von nun an eine Masse seiner Produczionen herumdrehte. 1760 kehrte Wieland aus der Schweiz in seine Vaterstadt zurück, die ihn als einen literarisch berühmt gewordnen Mann gegen seine Neigung in ein bürgerliches Amt einsetzte. Aber die kleine Stadt war nicht mehr nach seinem Geschmack, dazu war seine Jugendgeliebte bereits verheirathet, er fühlte sich nicht productiv genug, diese unangenehmen Eindrücke zu neutralisieren; da half ihm aus der Noth ein Versuch den Shakspeare zu übersetzen; er hat mehrere Stücke, zumal Lustspiele, für seine Zeit fließend und leicht übersetzt und der Dichterheros mußte ihm imponieren, troß seinem französierenden Griechenthum; er hat noch in spätern Jahren Shakspeare offen als den größten Dramatiker proclamiert, allein seine Natur war schwerlich intensiv genug um Shakspeares ganze Tiefe zu fassen; er kehrte von ihm zu seiner leichtern französischen Manier

zurück; 1762 — 68 erschienen von seinem Shakspeare 28 Stücke meistens in Prosa, Eschenburg hat ihn umgearbeitet und vollendet. Ein glückliches Ereigniß für Wieland war, daß ein Graf Stadion auf seinem Gute Warthausen in der Nähe von Biberach eine gebildete adlige Gesellschaft um sich versammelte, in die Wieland eingeführt wurde, und wo er auch seine Freundin Laroche wieder fand; hier entwickelte sich der Dichter zu dem was er von Natur war, ein Gelehrter in der convenzionellen Form des Hofmanns, welche Rolle er von jezt an mit Virtuosität spielte; man muß ihm aber zu seinem Ruhme nachsagen, daß er zu allen Zeiten und auch in der vornehmsten Gesellschaft sich seine persönliche Unabhängigkeit mit Energie zu wahren wußte, und nur aus diesem Streben ist es zu verstehen, wie in seinen romanhaften Darstellungen die er vom griechischen Leben entwarf, immer die Charactere eines Socrates, Diogenes, Krates als die bedeutendsten im Mittelpunct stehen und seine persönliche unabhängige Stellung von der großen Welt ohne Zweifel bezeichnen sollen. Ebenso verfuhr er mit den orientalischen Figuren des Danischmend, Schah Baham u. dgl. In kleinen versificierten Erzählungen im Ton Voltaires oder des Engländers Prior, wie Nadine, tadelte man die oben gerügte Sinnlichkeit; sein nächstes bedeutendes Werk war aber jezt 1764 die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva oder der Sieg der Natur über die Schwärmerei, ein Buch, wo er zuerst die ganze Kraft seines Talents entfaltet, aber noch kein Ganzes zu machen versteht. Er hatte den Don Quixote gelesen und mußte nun diesen wie alles andre nachahmen. Statt der Ritterbücher dienten ihm französische Zaubermährchen als der satirische Stoff den er vernichten wollte; statt des alten Donquixote wurde ein junger Spanier der Held des Romans; im ersten Theil nimmt namentlich die Gegenfigur des Sancho Pansa wieder ein junger Diener statt des alten, den meisten Raum ein, aber hier ist die Nachahmung viel zu mechanisch, weiterhin geht die Kraft mit Cervantes zu ringen, ganz aus und er fällt in die viel oberflächlichere Manier des spanischen picaresken Romans, so daß der französische Gilblas das unmittelbare Vorbild wird; er scheint überhaupt nicht spanisch gelesen zu haben und nur aus französischen Quellen zu schöpfen; was aber das ganze Buch weit aufwiegt, ist das an den Schluß gestellte Feenmährchen, was villeicht auch französischen und englischen Vorbildern nachgeahmt ist, aber

so ganz die leichte phantastische Manier unsres Autors erschöpft, daß ich es für ein unübertroffnes Mährchen halte; an der Schlüpfrigkeit muß man sich freilich wieder nicht stoßen; er hat später einige ähnliche Mährchen gedichtet, die in das Hexameron von Rosenheim aufgenommen sind und die sich jenem ersten an die Seite stellen; der Stein der Weisen und die Salamandrine und die Bildseule; doch ist in diesem das Mährchen zerstört durch die natürliche Auflösung; eigentliche Novellen, die an den spanischen Roman erinnern sind ihm dagegen nie ganz gelungen, seine Manier ist hiezu zu spielend, nicht realistisch genug. 1765 vermählte sich Wieland mit einer Augsburger Kaufmannstochter, Namens Hillenbrandt und damit war seine bürgerliche Stellung in eine behagliche Consistenz gediehen, so daß er sich jezt in seiner Produczion mit größerer Freiheit bewegte. 1766 — 67 füllt sein Agathon, der seinen Ruhm befestigte. Barthelemis Reisen hatten wohl zuerst Wieland auf den Gedanken geführt, die griechische Welt freilich in französische Formen zum Schauplatz eines Romans zu benützen, in dem er seine Ideale von vollendeter Menschenbildung und Socialität ausführen könnte und der Dichter Agathon ist nun die Figur, in der sich seine idealisierte Persönlichkeit darstellt; das Buch war gut stylisiert und fand ein großes Publicum. Daß seine Griechen nicht historisch genug, d. h. daß sie zu modern gehalten sind, ist der Grund, daß es in unsern Tagen nicht mehr viele Leser befriedigt. Man muß aber bedenken, daß es Wielands Hauptmission in Deutschland war ein elegantes Lesepublicum sich erst zu erziehen und in dieser Hinsicht hat er unglaubliches geleistet. Neben diesen Prosawerken ging aber auch seine Verskunst gleichen Schritt. Einige kleine Stücke wie das berühmt gewordene Musarion kann ich in der Form nur sehr französisch und in der Tendenz nur zu scharf didactisch finden um rein als Poesie zu wirken. Widerlich ist daß gewisse Nudidäten immer in derselben Wendung wiederkehren z. B. das Motiv vom verschobnen Halstuch. Das wichtigste aber war, Wieland hatte inzwischen die geniale Form des comischen Epos bei Ariost kennen gelernt und man kann sagen, daß von jezt an das Streben diesem Heros nachzukommen der lezte Zweck aller seiner versificierten Arbeiten geworden ist. 1768 erschienen 5 Gesänge von Idris und Zenide, was er nicht fortsezte; mir scheint, daß er der leichten Beweglichkeit und dem miniaturfeinen phantastischen

Spiel seines Vorbilds nie näher gekommen ist als in diesem schönen Gedicht. Dagegen kann ich ungefähr aus derselben Zeit die mythologischen comischen Erzählungen nur widerlich französierend finden. 1769 wurde Wieland der südlichen Heimat für immer entführt, indem ihn der Freiherr von Dalberg als Professor der Philosophie an die Universität Erfurt berief. 1771 erschien ein neuer Versuch in ariostischer Weise, der neue Amadis. Die altfranzösische Ritterwelt zog ihn mehr und mehr in ihren Zauber und Wieland hat so allerdings auch das Verdienst, zuerst wieder ein lebendiges Interesse für das Mittelalter unter uns zu erwecken, was seiner sonstigen Aufklärungstendenz gewissermaßen entgegengesetzt war. Schon im Idris hatte er die ariostische Stanze nicht mechanisch nachgeahmt, sondern dem 5. Jambus auch 4füßige, und leider zuviel 6füßige Alexandriner eingemischt, die Reimstellung aber ganz willkürlich verschränkt. Jetzt ging er einen Schritt weiter, vielleicht durch Spencers Vorbild veranlaßt; er schuf sich eine längere Stanzenform wieder mit freier Reimstellung aber besonders darin ausgezeichnet, daß er viele dactylische und anapästische Füße einschob, und diß war gerade der Punct wo die germanische Rhythmik eine viel größere Freiheit als die romanische erlaubte; der Amadis ist rhythmisch sehr merkwürdig und villeicht sein keckstes in der Form. Im Inhalt ging er dißmal darauf aus, die Schlüpfrigkeit seines Vorbildes ganz zu erreichen, ja wo möglich zu übertreffen; er leistete in Wahrheit hier ein äußerstes auf dem Gebiet, das auf der Grenze des Erlaubten steht und gab seinen moralischen Tadlern wie mit Hohn die absichtlichste Blöße. Zum Beweis aber daß bloße Lüsternheit den Reiz der Poesie nicht bestimmt, ist gerade dieses Buch Wielands jezt fast am meisten und unverdient vergessen. Die erotische Poesie taugte aber nicht mehr für den Professor der Philosophie, für den er freilich nicht geboren war. Es sind noch viele versificierte Poesien aus dieser Periode, der verklagte Amor, der berüchtigte Kombabus, das schöne neapolitanische Mährchen Pervonte, der orientalische Schach=Lolo mit überraschendem Ausgang, der altfranzösische Seneschal, lüstern in der Ausführung obwohl im Grundgedanken ascetisch; Liebe um Liebe, das wieder durch lebendigen Rhythmus ausgezeichnet ist und Sinibald, wo er aber den Fehler machte, eine italienische Novelle von Boccazischer Färbung in breite Reimformen zu paraphrasieren, was ein Widerspruch ist.

Von hier nimmt seine Schriftstellerei eine andere Wendung. Die Schriften von Voltaire und Rousseau, sodann auch die Thronbesteigung Kaiser Josephs hatten jezt die Gemüther auf die Erörterung socialer und politischer Fragen geworfen, die Aufklärungsperiode war in ihre practischen Consequenzen eingetreten, und Wieland schloß sich mit Emphase dieser Bewegungspartei an; dadurch wurde seine nie rein poetische Natur noch mehr auf die Seite der Prosa heruntergezogen und seine folgenden Werke sind darum nur mittelbar noch als Poesien zu betrachten; denn die Reflexion ist das einseitig herschende, wozu aber sogleich zu bemerken, daß Wielands verständige, bei Xenophon, Cicero, Horaz und Lucian erzogene Bildung niemals sich auf das Gebiet der freien speculativen Philosophie einließ, das ihm im Gegentheil gründlich verhaßt war. So mußte also in jeder Hinsicht eine Halbheit von poetisch-reflectirenden Producten die nothwendige Folge sein. Solche Zwitterdinge konnten nur in der Form des Romans auftreten. 1770 erschien der Nachlaß des Diogenes von Sinope, sodann Korkor und Kikequezel, wo er die Rousseau'sche Phantasie über den ursprünglichen Naturmenschen an den Wilden Americas zur Darstellung bringen wollte, und so ähnliche Dinge. Seine Gedanken über Politik versammelte er in dem Goldnen Spiegel oder die Könige von Scheschian, wo er sich in ein ziemlich unbestimmtes orientalisches Costüm hineinwarf, das zwischen persischem und chinesischem Costüm schwankt; vom indischen Wesen hatte man noch ganz verworrne Vorstellungen, auch das arabische war Wieland fremd (so hat er den stehenden Gegensatz von Emirn und Omrahs, aber omrâ ist der arabische Plural von emir).

1772 fällt die lezte Ortsveränderung für Wieland, indem ihn die Herzogin Amalie von Weimar als Erzieher für ihre Söhne berief, ein Beruf, der Wielands Natur homogen war und der ihm hernachmals des Glückes theilhaft machte, als der erste die Heroen unsrer Literatur sich allmählich an diesem kleinen Hofe versammeln zu sehen. In Weimar schrieb er einige Singspiele für die Bühne, wovon der Prometheus einige geistreiche Gedanken hat; seine Hauptbeschäftigung wurde aber jezt die Herausgabe der Zeitschrift Deutscher Mercur, in der er literarische Interessen, später besonders auch die Interessen der französischen Revoluzion vor dem deutschen Publicum verhandelte.

Diese Zeitschrift gab auch Veranlassung, daß Göthe und Herder in Verhältniß mit Weimar traten; Göthe schrieb eine Parodie auf Wielands Alceste und diß machte Wieland auf ihn aufmerksam, der ohne Neid auf die ihm folgenden größern Talente sah; Göthe wurde so wie später Herder nach Weimar eingeladen, Herder als Hofprediger. So war der Grund zu diesem neuen deutschen Athen gelegt. Wieland schrieb um diese Zeit seine Geschichte des Danischmend, eine Art Fortsetzung des goldnen Spiegels; jezt aber, nachdem er 1773 sein vierzigstes Jahr und nach gewöhnlicher Entwicklung seine reichste Manneskraft erreicht hatte, wurde doch wieder die poetisch productive Kraft über die vorherschende Reflexion Meister und er schrieb in den nächsten Jahren die zwei Werke, die seinen Dichterruhm für die Zukunft entschieden, den comischen Roman die Abderiten und das romantische Epos Oberon im Versmaß des Idris. Daneben beschäftigten ihn die Uebersetzungen seiner Lieblingsschriftsteller Horaz und Lucian. Durch diese Beschäftigungen wurden wieder seine psychologischen Studien herschend und er schrieb die historischen Romane des Peregrinus Proteus und Agathodämon, wo er sich das Problem stellte, den Uebergang der antiken Welt in die christliche für die Vorstellung zu fixieren, eine Aufgabe, deren ganze Tiefe er schwerlich ermaß. Wielands Werke, welche die deutsche Lesewelt verschlang, waren jezt zu einer Masse herangewachsen, die der Buchhändler Göschen in Leipzig in einer Ausgabe versammelte, für deren Honorar sich Wieland das kleine Gut Osmannstädt bei Weimar ankaufte, auf dem er den Abend seines Lebens in glücklicher Zurückgezogenheit verleben wollte. Er war der zärtlichste und solideste Hausvater geworden und hatte eine große Familie zu versorgen. Eine neue Zeitschrift attisches Museum enthielt griechische Uebersetzungen und der Roman Aristipp stellte in der bequemen Briefform das Blütenalter der attischen Geschichte historischer als sein jugendlicher Agathon vor die Vorstelluug; diß ist der Gipfel seiner griechischen Romane, die er in den lezten Jahren noch durch zwei schöne Novellen in derselben Form, Menander und Krates vermehrte. Doch hat Wieland 1803 sein Osmannstädt wieder verkauft; er zog in die Stadt zurück und erfreute sich jezt der Nähe Schillers, Zeitenweise auch Jean Pauls, so daß er die Freude hatte, so zu sagen die deutsche Poesie vor seinen Augen sich entwickeln zu sehen. Er sah die Glanzzeit

der Jenenser Universität. Ja er nußte noch den Schreckenstag von Jena, den Tod der Herzogin Amalie, Herders und Schillers, endlich seiner Gattin Tod überleben und erheiterte sich mit Uebersetzung von Ciceros Briefen; der französische und russische Kaiser zeichneten ihn durch Orden aus; so erreichte er das glücklichste Alter das einem Sterblichen vergönnt ist mit 81 Jahren und starb 1813 in vollkommner Seelenruhe mit den Worten Shakspeares To be or not to be that is the question.

Wenn wir nun einen Blick über diese reiche Laufbahn von Wielands literarischer Entwicklung werfen, so fragt sich, was ist das durchgreifende und characteristische dieser Persönlichkeit gewesen? Die solide Basis dieser Natur bildet nach meiner Ansicht ein gesunder Fond von Phlegma, was man villeicht seine oberschwäbische Gemüthlichkeit nennen kann; ein harmloser Lebensgenuß, der vor allem mit Verstand sich gegen die Welt abfindet und eine gesicherte äußerliche Existenz als das Fundament der Persönlichkeit festhält. Neben dem geht dann, gleichsam als Spiel und Erholung, die sanguinische spielende Beschäftignng der Imaginazion, die das Glück des Dichters und die eigentliche Heimat dieses heitern Geistes war. Verstand und Einbildungskraft, Phlegma und Sanguinik hielten so in ihm ein glückliches Gleichgewicht um ein vollkommen in sich befriedigtes Individuum darzustellen, das in diesem Sinn gewiß zu den glücklichsten gehörte die je gelebt haben. Wieland strebte nie über seine Sphäre hinüber. Wir haben gesehen, daß er von einem geistlichen Vater in der hergebrachten Frömmigkeit seines Jahrhunderts aufwuchs; die damals von Frankreich importierte Aufklärung war noch nicht nach Biberach gedrungen, und auch in Klosterberga konnte er nur verstohlen ihre verführerischen Reize ahnen, daher sein Aufenthalt in Tübingen und dann in Zürich dem herschendem Pietismus zugeneigt war. Bis dahin war Wieland passiv gebildet worden, er konnte sich in allen Formen bewegen aber seine Selbstthätigkeit blieb eine formelle; jezt erst, gegen sein 25stes Jahr, wo die meisten Menschen die volle Kraft ihrer Subjectivität fühlen, streifte er das ihm äußerliche ab und wurde ganz er selbst; seine solide antike Bildung wurde durch das moderne Bewußtsein, allerdings zunächst in französischer Form, zum Selbstbewußtsein geweckt und Wieland wurde für Deutschland der eigentliche Apostel der Aufklärung,

und hat villeicht wie kein zweiter in diesem Sinne gewirkt, denn keiner hatte ein so ausgedehntes Lesepublicum. Wieland hatte weder die pathetische Energie Klopstocks noch den gelehrten Scharfsinn Lessings, er hatte wie gesagt einen etwas hausbackenen Verstand, eine gesunde Sinnlichkeit und eine spielende aber blühende Einbildungskraft, die sich in alle Formen eingewöhnte. Sicher ist daß Niemand vor ihm so wohlklingende Verse und in solcher Masse und Leichtigkeit produciert hat. Er wurde bald auch in Frankreich anerkannt, was um so begreiflicher ist, da die Franzosen die Abhängigkeit Wielands von der französischen Bildung fühlten und diß ihnen schmeichelte; noch heute steht das französische Gemeinbewußtsein auf dem Punct, die deutsche Literatur nach dem Maßstab Wielands zu messen und sie in diesem Sinn eine littérature de second rang zu nennen; die Gebildeten freilich wissen wohl wo Deutschland über Frankreich hinausgeschritten ist.

Es hängt mit Wielands pragmatischer ruhiger Geistesthätigkeit zusammen, daß ihm nur die Formen der epischen und etwa didactischen Poesie, wenn man sie dafür gelten läßt, erreichbar waren. Nie hat er ein wahrhaft lyrisches Stück produciert und im Drama so große Fehlgriffe gemacht wie Klopstock. Da nun seine Poesie durchaus episch ist, seine Natur aber in Sanguinik und Phlegma sich zersetzen läßt, so mußten zwei Dichtarten sich sondern, welche beide auf der Basis einer heitern Lebensanschauung, von sanguinischer Seite die versificierte Ariostische Richtung, von Seite des Phlegma den breit entwickelten Cervantischen Prosa-Roman ins Leben stellen wollten.

Es ist theoretisch eine noch sehr wenig entwickelte Frage, was eigentlich das Wesen des comischen Epos ist, ja es giebt noch heute Kunstrichter, welche diese ganze Gattung verneinen und leugnen. Meine Ansicht darüber ist diese. Ursprüngliches und volksthümliches Epos, findet sich bekanntlich nur in den Anfängen der literarischen Perioden wo ein Volk aus der bewußtlosen Thatkraft zuerst zur Reflexion und dadurch zur poetischen Äußerung erwacht; es tritt immer zuerst rhapsodisch auf und geht nicht von einem einzigen sondern von einer Gemeinschaft, einer Zunft von Sängern aus, deren erste Namen vergessen sind, nur bei einzelnen Völkern tritt im glücklichsten Moment ein Sammlertalent für die zerstreuten Rhapsodien auf und das glücklichste dieser Talente ist uns mit dem Namen Homer indiciert. Das home-

rische Epos ist das Ideal der epischen Poesie, alles andere neben ihm verkümmert, unvollkommen. Dieses Epos ist in seinem Grundzug heroisch, pathetisch, durchaus thatkräftig, denn es ist die erste Uebersetzung der practischen Thatkraft in die theoretische. Die Willkür des Dichters als Künstler hat hier den geringsten Spielraum, die nazionale Substanz des Ganzen, die Tradizion und Volkserinnerung ist die Hauptsache. Wenn nun in spätern gebildeten Zeiten einzelne Dichter versuchen, solch ursprüngliches Epos zu producieren, so wird daraus immer etwas Gemachtes, in dem die Nachahmung deutlich ist, der Dichter bricht immer mit seiner Subjectivität durch die Substanz seines Gehaltes hindurch, weil das gebildete Publikum subjectiv berührt sein will. Daher ist alles ernste Kunstepos eine Halbheit; sei es nun daß der Dichter nazionale Sagen seiner Heimat absichtlich in diese Form bringt, wie Virgil oder Firdußi, oder daß er das Interesse seines Gedichts aus der Gegenwart nimmt aber doch den Gedanken sein Volk oder seine Zeit zu verherrlichen aus dem alten Eposbegriff entlehnt hat. So ist es rührend wenn uns Camoens in seiner Lusiade alles zusammensucht, was sein portugiesisches Vaterland verherrlichen kann, oder wenn Tasso den ersterbenden Geist des Kreuzfahrerthums poetisch wieder beleben will; aber der Reiz dieser Gedichte dreht sich dann doch hauptsächlich um moderne Ausmalung der Situazion und bei Tasso namentlich fast einzig um sentimentale Liebesmotive.

Die mehr didactische Richtung bei Dante oder Milton wollen wir hier nicht berühren, noch weniger Klopstock oder gar Voltaires raffinierten Versuch, der gealterten französischen Gesellschaft in der Henriade noch ein nazionales heroisches Epos zu schaffen. Ich will nur das hervorheben, jeder Versuch des gebildeten Dichters zum ursprünglichen heroischen Epos zurückzustreben, scheitert an der Einmischung der Subjectivität des Dichters, welche anstatt episch zu bleiben, zur lyrischen und dramatischen Form hinausdrängt, so daß uns die Form zu eng wird. Neben Pindar und Sophocles war kein Homer mehr denkbar.

Es fragt sich aber jezt, ob nicht eine neue Gattung möglich wird, dadurch, daß der erzählende Dichter die Heiligkeit der Tradizion von vorn herein und absichtlich negiert und so das subjective Interesse des Dichters die volle Herrschaft über das Kunstwerk erhält. Die volks-

thümlichen Tradizionen werden dem weiter entwickelten Bewußtsein langweilig, kindisch, knabenhaft und zulezt lächerlich. Dann schlägt das Epos in seine Parodie um. Diese haben die Griechen allerdings nicht so weit durchgeführt wie die Parodie der Tragödie in die Comödie; nur ein schwacher Anfang ist in der Batrachomyomachie gemacht, deren Alter aber zweifelhaft. Die comische Erzählung trat in der naiven Form der Prosa, in den milesischen Mährchen, und erst spät in einer Art Romanform auf. Es ist mir wahrscheinlich, daß die Subjectivität im antiken Geist nie zu der vollen Kraft erwachte, deren es bedurfte um die ganze Form des antiken Epos in die Willkür der Comik umzusetzen und daß darum diese Form der modernen Kunst vorbehalten blieb.

Den Anstoß hiezu gaben die langen Epopöen des Mittelalters in Frankreich, im wälischen Britannien, dann in Deutschland, welche insgesammt mehr durch kirchliches als nazionales Pathos getragen werden und dem spätern entwickelten Geist als träumerisch, kindisch und lächerlich erscheinen mußten. Diese Reflexion machten zuerst die Italiener; bei Bojardo sind die Ritter noch ernsthafte Helden, bei Pulci sind sie realistisch burlesk gefaßt, in Ariosts umfassender Imaginazion nahm diese neue Form eine Vollendung der classischen Virtuosität an, welche durch ihre hohe Energie nun freilich den absoluten Gegensatz gegen das ursprüngliche Volksepos bildet, aber weil der Gegensatz hier zu seiner Vollendung gekommen ist, so scheint mir, daß jezt das subjective oder comische Epos wieder als ein vollkommen classisches Genus sich berechtigt. Diß ist also die eine Seite, welcher Wielands Talent sein Lebenlang als seinem Vorbild entgegenstrebte.

Bei Ariost wie schon bei Ovid in den Metamorphosen wird die Tradizion der Fabel als ein bekannter äußerlicher Stoff vorausgesetzt; nicht die Geschichte als solche will dieses Publicum unterhalten, sondern die Art, die Kunst, die Willkür des Künstlers, der diesen Stoff durcheinander wirft, combiniert, bald rührend bald lächerlich macht, und so durch verschiedne Tonarten hin und her schweift. Abwechslung, bunte Manchfaltigkeit einerseits, dann die Energie in der Darstellung der Einzelheiten, das sind die beiden Hebel, womit solche Dichter wirken. Ariost hat darin ein äußerstes erreicht und wir wollen jezt

noch einmal zusammenfassen, wie unser Dichter ihm es nachzuthun versucht hat.

Idris ist der Ariostischen Form am nächsten, weil er allgemein menschliche Motive in einem phantastischen aber keineswegs historischen Costüm darstellt, so daß wir im Eindruck zwischen antiken, orientalischen und mittelalterlichen Phantasien in der Schwebe bleiben und in diesem Halbdunkel das freie Gefühl einer unbestimmten plastischen Schönheit gewinnen. Dieser Effect ist so schwer zu erhaschen, daß Wieland wahrscheinlich verzweifelte, diesen ideellen Schwung weiter fortzusetzen. Das Metrum ist wie gesagt laxer als die Octav-Stanze.

Im Amadis ist zunächst der Einfluß Spencers bemerkbar. Die ganz freie längere Strophenform hat villeicht zum erstenmal die ganze rhythmische Schönheit unsrer deutschen Sprache entfaltet; solchen Tonfall hatte man vor ihm niemals vernommen. Spencers Einfluß zeigt sich zwar nicht darin, daß den Figuren allegorische Bedeutung unterlegt wird, wohl aber darin, daß die einzelnen Abenteuer nicht wie bei Ariost in genialer Verwirrung, sondern gewissermaßen methodisch hinter einander abgehandelt werden, was dem ganzen etwas pedantisches giebt. Die Ausführung einzelner Partien geht aber zugleich bis ins faunenhaft unzüchtige oder vielmehr priapeische und hierin scheinen mir die comischen Dichtungen Voltaires auf den Dichter gewirkt zu haben.

Im Oberon hat der Dichter sich auf andre Weise von Ariost entfernt, indem er neben der ariostischen Comik der Nebenpartien in der Hauptfabel gewissermaßen auf den von jenen verhöhnten mittelalterlichen Ritterroman zurückgreift; es ist nicht mehr das comische, sondern wie er es nennt romantische Heldengedicht in der laxen Octavstanze des Idris, freie Reimstellung, fünffüßig mit vierfüßigen Versen aber leider wieder vorwiegend mit Alexandrinern gemischt, was das Gedicht für uns veraltet macht. Wieland hatte das altfranzösische Epos villeicht mehr in secundären Quellen kennen gelernt, aber den Reiz der Fabel hat er richtig herausgefühlt und einen nicht bloß phantastischen sondern romantischen Reiz erreicht, indem das Stück durch den Gegensatz des occidentalischen Ritterthums und der orientalischen Localitäten einen historischen Boden gewinnt, der auch uns für das Schicksal des christlichen Ritters interessiert. Ueber dem menschlichen Interesse schwebt nun die phantastische Zauberwelt, welche allerdings die Colli-

sionen als deus ex machina immer im rechten Moment abschneidet und zur Entwicklung bringt; das erinnert an den Oberon in Shakspeares Sommernachtstraum. Obgleich nun in solchen Werken das reinmenschliche Interesse nicht durch eigene Kraft allein wirkt, so bleibt doch für diese ein secundärer Raum übrig, und die Mischung der heterogenen Theile muß durch die Künste der Einkleidung und Versificazion in eine spielende Harmonie gesetzt werden. Unter allen versificierten Werken Wielands hatte er ohne Zweifel dißmal den glücklichsten Wurf gethan, das fühlte der Dichter und mit ihm Göthe, der ihm sogar half bei der lezten Redaczion alles störende und überflüssige herauszuschneiden und dem Werk die möglichste Vollendung zu geben. So ist es in der That sein gelesenstes Gedicht geblieben, obgleich wir ihm den Character der noch aufstrebenden Literatur anmerken, und es einer Göthischen und Schillerischen Poesie gegenüber immer den Character einer verfloßnen Periode an sich tragen wird.

Hatte nun aber Ariost durch sein comisches Epos die mittelalterliche Poesie dadurch aufgehoben, daß er sie in ihrer eigenen Nichtigkeit bloßstellte, so ging die comische Poesie noch weiter in dem spanischen Cervantes, bei dem die mittelalterliche Romantik die Richtung nimmt, daß sie in einem modernen Individuum bereits in den Rückschlag der Verrücktheit umgeschnappt ist und indem der einzelne noch in den Phantasien des Mittelalters schwärmt, er ebendamit als ein Narr in der realen Welt auftritt. Der Hauptaccent fällt hier nicht mehr auf das Ritterwesen selbst, dieses ist vielmehr nur der äußere Faden, den der Dichter benützt, um aus dessen Gegensatz das reale moderne Leben zu schildern und zu zeigen, daß die wahrhafte Poesie aus der ausschweifenden Phantasie in die verständige Wirklichkeit heruntergestiegen ist. Das moderne spanische Leben mit seiner verständigen nüchternen Basis ist selbst Poesie und diß wird geschildert, dem sanguinischen Italiener tritt der phlegmatische Spanier entgegen, und statt der prachtvollen Versificazion tritt die energischste und behaglichste Prosa, das ungeschminkte Wort des täglichen Verkehrs als Darstellungsorgan auf. Den comischen Roman hatten schon die Römer begonnen und Boccaccio hatte die Prosaform für seine Novellen fixiert, aber mit solcher psychologischer Tiefe und künstlerischer Consequenz war dennoch kein Buch in Prosa in der Welt noch aufgetreten wie der Don Quixote und

das ist sein welthistorischer Character; er ist so classisch und wichtiger für die Nachwelt als der Orlando geworden; denn die moderne Zeit bedurfte immer mehr eines Organs um ihre unmittelbaren Interessen in dieser ungebundnen Form auszusprechen; da aber eben darum der Roman immer in Gefahr ist aus der Poesie vollends in leeere Prosa herabzusinken, so kann man sagen, er ist überall um so besser gerathen, als er sich dem Vorbild des Don Quixote angeschlossen hat, d. h. sofern er das comische Ideal an die Spitze stellt und wirklich witzig bleibt.

Der sentimentale und endlich der sogenannte historische Roman sind die gefährlichen Seitenschößlinge, wo er in das Nichts der Prosa zu versinken in Gefahr ist.

Den comischen Roman hatte England bereits verschiedentlich ausgebeutet und unter den Franzosen namentlich Voltaire ihm eine satirische Schärfe gegeben, als Wieland sich dieser Form bemächtigte, die für seine vorherschend reflexive und halbprosaische Natur allerdings verführerisch war.

Unter den einzelnen Gattungen der prosaischen Poesie müssen wir das phantastische Mährchen voran stellen, weil es durch seinen Gehalt noch am nächsten mit dem comischen Epos und seiner Phantastik verwandt ist, und ich habe schon bemerkt, daß diese Form, die Wieland zunächst an wenig berühmten französischen Mustern studierte, für seine spielende plastische Imaginazion ohne tiefere Motivierung der sittlichen Gewalt ein durchaus adäquates war. Ich finde seine Mährchen durchaus classisch und in unsrer Literatur villeicht nie übertroffen. Da wo er sich der italienischen Novelle und dem spanischen Abenteuerroman nähert fehlt es ihm an Realismus und strengem historischem Costüm. In seinen orientalischen Romanen ist einerseits die arabische Tausend und eine Nacht in der Form maßgebend, anderseits hat er diese Fabeln hauptsächlich benützt, um seine Reflexion über politische Verhältnisse und seine practische Resignazion in Welthändeln damit zu predigen und ins Publicum zu bringen; er versteht die Kunst, auch prosaische Malereien dem Leser ergötzlich vorzuführen, obwohl diese Werke jezt nicht mehr viele Leser fesseln.

Das eigenthümlichste seiner ganzen Schriftstellerlaufbahn ist aber das, daß er die classische Periode der griechischen Weltbildung als Basis benützt, um uns seine Ideale von socialer Bildung und Voll-

kommenheit zur Anschauung zu bringen, und so hat er denn eine ganze kleine Literatur griechischer Romane verfaßt, in denen sich seine Studien der griechischen Welt reflectieren und in welcher er den Deutschen griechische Lebensweisheit die sich ihm als Ideal verkörpert hatte, zur Darstellung bringt. Bei aller gründlichen antiken Bildung merkt man freilich, daß er sein Griechenthum vielfach durch französisches Medium betrachtete; Barthelemi ist schon erwähnt; er schreibt sogar seltsamer Weise die griechischen Namen oft nach französischer Verstümmlung und bildet zuweilen griechische Namen die etymologisch sinnlos wären; das specifisch grammatische war nicht seine Sache und er war nicht Philolog wie ein Lessing.

Den Reihen seiner griechischen Romane eröffnet Agathon. Dieser Dichter zweiten Rangs unter den Athenern, von dem wir wenig wissen, schien ihm eine passende Persönlichkeit, um den Mittelpunct für die Zustände und Personen zu bilden, um die es ihm zu thun war. Wieland war wie wir wissen in einer kleinen Republik geboren und hatte in Zürich und Bern gelebt, andrerseits waren in seiner Nähe die kleinen Höfe von Stuttgart, Mannheim, Zweibrücken, Darmstadt, Anspach u. s. w. die er von seinen Reisen aus eigener Anschauung kennen mußte; diesen Gegensatz der damaligen deutschen politischen Verhältnisse hat er nun offenbar zum Hauptthema gewählt um sie in dem Gegensatz von Athen und Syracus zu spiegeln. Diese durchgeführte Parallele giebt dem Buch ein Interesse, obwohl die einzelnen Figuren eines Hippias, Plato, Dionysius u. s. w. nicht eben mit Gründlichkeit in Scene gesetzt sind; es ist auch seine Schwachheit daß die Buhlerin Danae eine Hauptrolle spielen muß; ihre Geschichte und Entsagung bildet die Catastrophe und den Schluß des Werkes und der Held sucht sich schließlich auf Reisen zu zerstreuen. Ein verfehlter Zug des Werkes ist ferner, daß Aspasia als die würdige Gemahlin des Pericles zu hoch gestellt wird. Eine etwas unklare Partie ist endlich die, wo von dem Ideal der Weisheit, dem alten Archytas von Tarent geredet wird. Dieses Tarent sieht danach aus als sollte es sein idealisiertes Biberach sein, wo er das Werk im Anfang seines glücklichen Hausstands schrieb, aber sich selbst wollte er doch wohl nicht zum weisen Archythas apotheosieren. Das ganze Werk hat für diese Manier noch einiges schülerhafte.

Viel energischer sind diejenigen Stücke abgefaßt, in welchen er die Figur des Diogenes als ein Ideal des unabhängigen Weisen darzustellen bemüht ist. Es liegt zwar einiger Widerspruch in Wielands mehr zum Epicuräismus neigender Natur und diesem Lobe des Cynismus; aber es ist schon bemerkt, das Wieland auf die Unabhängigkeit des Gelehrten einen sehr hohen Werth legt und hierin den Sympathien seiner Zeitgenossen Klopstock und Lessing begegnet.

Was aber im Agathon noch jugendlich unreif versucht ist, das hat Wieland in vollgereifter Mannskraft in seinem Aristipp geleistet. Befremdend ist zuerst die Briefform dieses Romans. Diese führt unleugbar zuweilen zur Geschwätzigkeit, zumal wenn untergeordnete Figuren als Briefsteller eingeführt werden; sie hat aber dessen ungeachtet auch entschiedene Vortheile, indem die Erzählung der Ereignisse in verschiedne Seiten und Beleuchtungen sich zerschlägt und gewissermaßen an der dramatischen Objectivität participiert, deren knappen Dialog doch Wieland niemals erreicht hätte. Genug, dieser Roman ist wie er ist, ein Mittelpunct der Wielandischen Werke; dißmal hat er den bekannten Epicuräer Aristipp als seinen Wortführer und Repräsentanten in die Mitte gestellt; freilich muß wieder eine Hetäre, die berühmte Lais das Gegenstück und gewissermaßen die Hauptfigur abgeben; das anziehendste scheint mir, daß die welthistorischen Figuren, vor allen Socrates, auch Diogenes dißmal mit unverkennbar genauer historischer Treue zu zeichnen versucht worden und diß gibt dem Werk einen bleibenden Werth. Die griechische Welt erscheint in ihrer ganzen Ausdehnung von Cyrene in Africa, über Sicilien und Großgriechenland, in Hellas, Kleinasien bis Thracien als ein zusammengehöriges Ganzes und es liegt in diesem Lebensbild sicher eine instructivere Lebendigkeit als etwa in dem gelehrten Anacharsis. Nur die weitläuftige Analyse des Platonischen Dialogs von der Republik muß man als ein überschüssiges Parergon davon abrechnen. Die beiden spätern Romane Peregrinus Proteus und Agathodämon haben wir schon als aus dem Studium des Lucian entsprungen bezeichnet. Sie sollen den Verfall der griechischen Welt dem Römerthum und namentlich dem Christenthum gegenüber zur Darstellung bringen und es ist diß ohne Zweifel ein reizendes Thema, das auch mit bedeutendem Effect ausgebeutet ist; nur schadet den Werken daß die eigentliche welthistorische

Tiefe dieses Inhalts in dem leichten Erzählungston und der ganzen Manier unsres Autor nicht zu irgend einiger Erschöpfung gebracht werden kann.

Noch im späten Alter hat Wieland die zwei schönen ebenfalls in Briefform gefaßten griechischen Novellen über den Lustspieldichter Menander und den Philosophen Crates verfaßt, welche ebenfalls als zwei zierliche Miniaturbilder, mit vieler historischer Wahrheit gezeichnet, der Unsterblichkeit werth sind.

Ich habe aber mit Absicht seinen in der besten Manneskraft geschriebenen comischen Roman die Abderiten für zuletzt aufgespart, denn in diesem Buch hat meines Erachtens Wieland sein Meisterwerk geschaffen. Es hat zwar nicht den Reiz der plastischen Klarheit wie die drei, die vorausgehn, ja es ist entschieden diffus, aphoristisch, sogar etwas wild und unordentlich hingeworfen, aber damals fühlte sich eben der Autor in der sprudelnden Fülle seiner Kraft, die bei ihm mit der sorgfältigen plastischen Ausführung nicht Hand in Hand ging; wo er methodisch arbeitet, fehlt oft die geniale Kraft. In den Abderiten hat Wieland die süße phlegmatische Behaglichkeit seines Urbildes Cervantes am meisten beiseite gesetzt, er erinnert hier mehr an den wilden Humor einiger englischen Romancomiker, oder vielmehr, wenn mich die Erinnerung nicht einigermaßen teuscht, so hat der Grundton dieses Buchs am meisten Aehnlichkeit mit Cervantes genialstem Nachfolger Quevedo in dem bekannten Roman el gran tacanno. Ich möchte aber bezweifeln daß Wieland, so unendlich viel er las, diesen Roman schon gelesen hatte. Mit einem Wort die Abderiten nähern sich dem satirischen Pasquill und was ihnen die gewaltige Lebenswahrheit und den Wieland sonst zu sehr fehlenden Realismus ertheilt, ist der Umstand, daß der Dichter hier sich ganz entschieden eine Situazion seiner Lebenserfahrung zu Grund legt und von diesem Boden aus die Figuren sich erheben läßt. Wieland hat die Abderiten in Weimar ausgearbeitet, aber die Eindrücke die darin niedergelegt sind, gehören sicherlich seiner lieben Vaterstadt an. Man muß mich nicht so mißverstehen, als wollte ich sagen, Wieland habe hier ein Pasquill auf die Stadt Biberach machen wollen, das wäre ein prosaisches Unternehmen und keine Spur von Poesie damit erreicht. Ich sage nur so viel, Wieland fühlte sich in jungen Jahren in einer ihm widersprechenden Amtsthätigkeit und in einer

kleinen spießbürgerlichen Stadt, die seinen cosmopolitischen Tendenzen absolut conträr war, dort fühlte er sich beschränkt, unzufrieden, unglücklich, und dieser geheime Groll blieb in seinem Gemüth verhüllt und verschlossen, bis er in einer ihm ganz homogenen Umgebung diesen Groll überwältigend und über ihn triumphierend in dieses Zerrbild einer bis zum Wahnsinn bornierten und verkehrten Kleinstädterei in seiner Phantasie ausgestaltete. Aus dem harmlosen Biberach ist also ein classisch idealisches Philisterland, das bekannte Abdera geworden, in das mit großer Kunst alles zusammengetragen ist, was die Alten von Krähwinkliaden darüber berichten, und wo die einzelnen Partien, in denen diese Verkehrtheit sich spiegelt, zuerst der einheimische Democrit, dann der berühmte Arzt Hippocrates, dann der Tragiker Euripides, dann der wundervoll bombastische Proceß über des Esels Schatten und endlich der Froschkampf dieser paritätischen Stadt, in welcher die Priester beider Confessionen gleich wenig verschont werden, wo alles dieses mit historischer Grundlage aber in der genialsten übermüthigsten Laune gezeichnet wird, so daß man wohl sagen kann, die deutsche Literatur hat einen comischen Roman von dieser abgerundeten vortrefflichen Form seither nicht wieder erhalten. Jean Paul's Romane sind tiefer in der Ausarbeitung des Einzelnen, keiner aber hat diese durchsichtige hinreißende Formeinheit und Abgeschlossenheit erhalten.

Es ist nach der Art unsres Publicums ganz begreiflich, daß man beim Erscheinen dieses Romans alsbald Lerm schlug und den Autor beschuldigte, er habe ein unverschämtes Pasquill auf irgend eine einzelne Stadt in dem Buche niedergelegt; er erwiederte aber ruhig und mit vollkommener Wahrheit: Liebe deutsche Mitbürger, die Abderiten finden sich in jeder deutschen Stadt, sie haben mich aller Orten zur Verzweiflung gebracht und ihr werdet mir erlauben, daß ich in diesem kleinen Pasquill meine Galle an ihnen auslasse und mich so mit ihnen ins Gleiche setze; thöricht aber wäre es zu glauben, die abderitische Borniertheit sei in irgend einem geographischen Fleck concentriert, und die übrige Welt sei damit dieser Thorheit exemt; wie Abdera in Griechenland, so ist Krähwinkel, Schilda und Schöppenstädt und wie sie alle heißen, im weiten deutschen Reich allgegenwärtig lebendig.

Wieland hat sich in diesem Roman über sein eignes Naturell erhoben, denn hier ist alles Phlegma getilgt in der unendlichen Selig-

keit des faunischen Gelächters und des schrankenlos herschenden Spottes und Witzes. Wie Klopstocks beste Oden, wie Lessings Nathan gehört dieses Buch zu den unsterblichen Producten unsrer poetischen ersten Periode.

Wir haben Wieland als Schriftsteller gezeichnet und müssen jezt wieder auf den Menschen zurückkommen, denn jener ist bei Wieland nichts als der hypostasierte Mensch, der lebendige Mensch in seiner natürlichen Aeußerung und Energie, er war zum Schreiben geboren. Hier tritt uns nun gleich der für diese Art von Schriftstellerei wichtigste Punct entgegen, Wielands Ansicht der Liebe, und sein Verhältniß zu seinen literarischen Vorgängern. Wenn man nicht fürchten müßte, einer Hegel'schen Construczion beschuldigt zu werden, so könnte man Wieland als die Synthesis der beiden Vorgänger betrachten; da aber dißmal die Sache für sich selbst spricht, so soll es auf diese Gefahr gewagt sein. Wir haben gesehn daß bei Klopstock die Liebe in einer Ueberschwänglichkeit des Gefühls aufging, die man damals platonische Schwärmerei nannte; eine Sinnlichkeit, die doch wieder gar nichts sinnliches sein sollte und so ein Widerspruch mit sich selbst war. Ungefähr in diesem Styl war auch Wielands Liebe in seiner ersten Periode, wo er in seiner hoffnungslosen Leidenschaft für ein adliges Fräulein schwärmte und seine Briefe der Verstorbenen concipierte. Daß Wieland auf diesem Klopstockischen Standpunct nicht sein Leben lang verharren werde, das sieht man freilich schon seinen Jugendwerken an, und es bedurfte nur eines leichten Anstoßes, um diese Einseitigkeit auf den Kopf zu stellen. Diß geschah, nachdem ihn die schweizerischen Realistinen über die Liebe eines bessern belehrt hatten; ob es das bessre war ist freilich eine andre Frage, aber für Wieland wurde es nun der stehende satirische Zug, seine blöde Jugend gegen die bessere Weltkenntniß zu persifflieren. In der That war jezt Wieland von der Klopstockischen Liebe zur Lessingischen übergesprungen, aber er wird dieselbe innere Erfahrung gemacht haben, wie jene. Zwar eine offne Klage, daß ihn der Genuß um das Ideal gebracht habe, findet sich nirgends in seinen Werken; allein daß die bloße abstracte Sinnlichkeit in der Liebe ein ebenso leeres und geistverlassnes ist, wie die abstracte

platonische Schwärmerei, diese Einsicht hat Wieland am deutlichsten anerkannt durch seinen fernern Lebensgang. Er war kaum aus der Schweiz zurück, mit einem Amt und Brot sicher gestellt, so ließ er sich durch die Gesellschaft des Grafen Stadion und seiner frühern Geliebten nicht abhalten, eine Augsburger Bürgerin zu heirathen und mit ihr hat er von jezt an ein musterhaftes häusliches Leben geführt, und nachdem er mit dieser Frau über Erfurt nach Weimar gezogen und sie ihm 14 Kinder geboren hatte, hat er sie in hohem Alter zu Grabe tragen sehen. Man kann bezweifeln, daß Wieland überhaupt mit einer andern Frau je wieder in einem zärtlichen Verhältniß gestanden habe, und man hat Grund zu vermuthen, den comischen Zug, den er seinem Socrates, wie er in Gesellschaft mit der schönen Lais tritt, als Hausmittel wider Leidenschaft andichtet, für ein persönliches Selbstgeständniß des Dichters anzusehn. Hier tritt uns die Doppelnatur des Autors entgegen, die ich früher angedeutet; der sinnliche Trieb fand sich in ihm mit dem phlegmatischen Menschen ab, während er alle Lüsternheit der Imaginazion ganz in das luftige Reich der poetischen Träume verwies, und daraus die oft bewunderte Seltsamkeit, daß Wieland ein solider Familienvater und zugleich ein unzüchtiger Schriftsteller war. Für das Leben ist ihm die Hausfrau der einzige wahrhafte Liebesgenuß, aber für die Phantasie vergöttert er vielmehr das freie und emancipierte Weib, wie denn in seinen Romanen die Danaen, Lais und Aspasien durchaus die Glanzrollen spielen. Die Liebe fällt also für Wieland im Leben und in der Kunst auseinander; er hat für seine Person das kluge Theil erwählt und daneben wenigstens den Muth gehabt, die Vorwürfe die dem Dichter von der splitterrichtenden Menge reichlich zu theil wurden, standhaft zu ertragen. Voß als echter Klopstockianer machte Schmähepigramme auf ihn, die er leicht abschüttelte.

Gleichwie Wieland seine Leidenschaften als practischer Hausvater zu neutralisieren wußte, so war er auch in der bürgerlichen Gesellschaft bemüht, sich für den Erwerb practisch sicher zu stellen; er dichtete nicht und konnte nicht dichten eh er für das liebe Brot tüchtig vorgesorgt hatte, aber er wollte in der Welt als unabhängiger Mann dastehen und verschmähte gänzlich nach Art des unpractischen Klopstock von der Gnade der Meschen zu leben; davor sicherte ihn der glückliche

Umstand, daß das deutsche Publicum einen solchen Schriftsteller bedurfte; er gewann in früher Jugend einen großen Leserkreis, der sich im Verlauf immer erweiterte und ihm fast bis ins Alter getreu blieb, und obwohl der deutsche Buchhandel damals noch übel geordnet war und besonders seine südliche Heimat ihn fast nur in den Reutlinger Nachdrücken zu lesen pflegte, so waren doch die norddeutschen Buchhändler eines soliden Absatzes für seine Werke sicher und das gab dem Schriftsteller ein unzweifelhaftes Auskommen. Wieland hat aber nie bloß um das Geld geschrieben, denn er hörte nicht auf, auch da er in Weimar durch seine rechtlich erworbene Pension und seinen Verleger vor allem Mangel gedeckt war. Wieland schrieb weil er nicht ohne geistige Thätigkeit leben konnte und Denken und Schreiben bei ihm beinahe ein und dasselbe war. Er hat sogar bis ins hohe Alter nicht verschmäht, da wo ihn die Produczionskraft im Stiche ließ, wenigstens durch Uebersetzungen noch geistig thätig zu sein.

Wie in der Familie und im Besitz so mußte Wieland auch in der politischen Ansicht vor allem das Bestehende ehren; der Gegensatz von Monarchismus und Republicanismus war ihm ein Problem aus dem Leben, nicht aus Theorien; er kannte beide Staatsformen aus unmittelbarer Anschauung; einerseits war er wie jedes echte Talent für die gebildete Gesellschaft eingenommen und in diesem Sinn Aristocrat, anderseits aber hatte er den ganzen Stolz der ideellen Unabhängigkeit des Gelehrten, der in diesem Sinn über die politischen Unterschiede und Standesclassen hinweg sah. Da besonders durch Rousseau die politischen Fragen in die Gesellschaft geworfen waren, so hat sich Wieland diese Probleme durch seine orientalischen Romane zurechtzulegen gesucht, wie schon erinnert ist; der eigentliche Probierstein für sein politisches Bekenntniß traf aber erst in dem Moment ein, da er durch seine weitverbreitete Zeitschrift sich die Stellung eines Wortführers in Deutschland erworben hatte, zwar zunächst in ästhetischen, daneben aber auch in socialen Fragen, und gerade in diesem Moment nun die große französische Revoluzion zum Ausbruch kam. Es ist höchst interessant, dieses Weltereigniß Schritt vor Schritt von Wieland in seiner Zeitschrift besprechen zu sehen, und besonders wenn man es mit den Gesinnungen vergleicht, welche Klopstock bei denselben Gelegenheiten zu Tage legt. Auch Wieland stellt sich, wie es nicht nur die

öffentliche Stimme in Deutschland, sondern auch in der That sein moralischer Character verlangte, als Idealist auf die liberale Seite der Betrachtung, aber wie ganz verschieden von Klopstock! Während dieser in maßloser Phantasterei über brilliante Ausbrüche gallischer Rhetorik sogleich den Kopf verliert und faselt, nachher aber wie die Sachen nicht seiner Erwartung entsprechen in ebenso maßlose Verwünschungen ausbricht, kennt Wieland den französischen Nazionalcharacter viel zu gut, um nicht von Anfang an den gleißenden Schein von dem tüchtigen Kern zu unterscheiden und auf die großen Gefahren gleich beim Beginn mit Fingern zu weisen. Und wie am Ende Klopstock vor der ganzen Erscheinung ermattet und kraftlos sich in sich selbst zurückzieht, ist Wieland einer der ersten, welcher die Lösung des Räthsels und der langen Anarchie durch den aufstrebenden Bonaparte weissagt und proclamiert. Hier hat er seinen politischen Verstand glänzend bewährt.

Jezt müssen wir aber schließlich auf den eigentlichen Kern des Menschen, auf seine ideelle psychologische Begabung zu sprechen kommen. Wieland war wie Klopstock und Lessing in der hergebrachten Frömmigkeit seines Jahrhunderts, ja alle drei von liebenden Vätern gleichsam zur Theologie prädestiniert erzogen worden; Wieland ging durch seine Zürcher Verbindungen sogar auf das specifisch pietistische Element ein und fiel ebenso durch die französische Bildung in das Extrem einer verneinenden Freigeisterei; in der That war er mit Voltaire in geistiger Verwandschaft und es hat schwerlich ein Mann mehr auf ihn gewirkt als dieser; wäre nicht sein entschiednes Kunsttalent gegenüber gestanden, so hätte ihn der practische Verstand wahrscheinlich zu einem grassen Materialismus und Razionalismus geführt; aber das Schöne kann zwar die Materie nicht entbehren, ebensowenig aber vom bloßen Verstand erfaßt werden; wer die Kunst liebt muß über den Razionalismus hinaus und sie blieb auch für Wieland der ewige Anstoß, über das sinnlich verständige sich den Blick nach der Idee, durch das Ideal der Schönheit hindurch, frei zu erhalten. Allerdings war aber der Verstand die regierende Kraft bei Wieland; durch ihn legte er sich die socialen und politischen Fragen zurecht, und er ist durch diese Thätigkeit der eigentliche und gewaltige Wortführer der Aufklärung in Deutschland geworden. In Sachen der Religion neigte sich Wieland von seiner zweiten Periode an am entschiedensten zur Ablehnung, und wo nicht

Auffassung mit dieser Darstellung wenigstens in allen wesentlichen Puncten zusammentrifft.[1]

[1] Wir stellen hier wieder eine kleine Sammlung sprachlich veralteter Formen aus Wieland zusammen.

Auch Wieland hat häufig den starken Accusativ Friede während der Genitiv immer Friedens heißt; er hat schwache, jezt bairische Flexionen wie der Frauen (sg.) auf der Hauben, der Zorabinen, ebenso veraltete schwache Plurale wie Sinnen, Zelten, Monden, Schwanen, Sultanen, Crystallen; alte Ablaute stund, stünde und das schwäbische verloffen; begonnten; bringen activ für drängen. Hirngespenst f. Gespinst wie wir sagen; das alte ie und ie für je; der Genitiv einen der Zukunft belehren; die ganz französische Phrase Blut machen; ohnmächtig für unmächtig; bind't, find't u. s. w., blinken im Reim fälschlich für blicken; er nähert f. nähert sich; inniglich und wonniglich ungut als Adjective flectiert; noch noch f. weder noch ist englisch; einmal der Genitiv Gattens! sich einer Sache verzeihen = sie fallen lassen; einmal schläft ein f. schläfert ein; eines erwarten f. warten; der Schranken f. die Schranke; Schasmin ist süddeutsche Form f. Jasmin; im Namen Schezasmin ist villeicht auch ein französisches j. Eine Unart ist auch der häufige süddeutsche Gebrauch der Partikel von statt des bloßen Genitiv, was er keck dem romanischen nachmacht.

Obige kommen im Oberon vor; aus andern Werken sind: Abhänglich f. abhängig; Wiz fürs französische esprit Geist, gleich seinen Ideeen; gothisch f. barbarisch ist auch französisch; biegen moralisch f. beugen; Epoke, Orkester nach französischer Aussprache; der Labyrinth, der Genie, der Crocodill; Mittel f. Mitte, Theilnehmung für Theilnahme; Erfahrenheit f. Erfahrung; nieseln f. näseln; spüken f. spuken; begierlich und das Gieren f. begehren; düften, duften; lüftig, lustig; falsche Betonung und Reim Göttinnen fast immer; Absatz f. Abstich; einmal das schwäbische schütten f. gießen und Kalch f. Kalk; einmal das entsetzliche rannen f. rannten im Reim (echt schwäbisch weil da rinnen und rennen gleich lauten); er glaubte wie sehr f. Wunder wie sehr (ist dem französischen nachgedacht); die Schnuren, Negern; das französische Salamin für Salamis; Gemeinplatz f. locus communis ist von seiner Erfindung; falsches Adjectiv einöde; englisch v. Engel gebildet; Aräber; Zevs; die französischen jô, jôb statt mit i; das Persiflage; der Gas; ein barbarischer Infinitiv bäuchten f. dünken; bürlesk; Junkern; zu Paaren treiben — von einem einzelnen gebraucht!; einmal das schwäbische er weißt im Reim; das seltsame Erzt; die französischen Despotism; Hymn, Fäder f. Phädrus; die Adjective viel und wenig zuweilen nach süddeutscher Weise unflectiert; keiner nicht; fatal für das allerdings unbequeme verhängnißvoll hat jezt ironische Bedeutung angenommen; einmal unglaublich f. ungläubig; kecke Bildungen sind folgende: Sie sprach mit einem Scharfblick in seine Augen; die Schlei-

Wir haben jezt unsre drei Haupthelden der Vorperiode beisammen; sie stehen sich als das Dichtergemüth, der Kunstverstand und die üppigströmende Imaginazion gegenüber, die eigentlich alle zusammentreffen müssen um einen vollständigen Dichter zu bilden; diese Dichter haben auch noch das Gefühl in sich, daß sie nicht ein leztes äußerstes geleistet haben, und das giebt ihren Werken den eigenthümlichen Reiz des Aufstrebenden in der Literatur, der den Dilettantismus bezeichnet; ist einmal die Meisterschaft eingetreten, so kommt gleich der Virtuos und Manierist und das Handwerk hinterdrein und wir fühlen die Abnahme der Kunst.

Unter diesen drei Dichtern hatte Lessing, der mehr Gelehrter war, eine kleinere Wirkung auf das große Publicum; dagegen Klopstock und Wieland beide eine sehr große und da sie einander im Gehalt entgegengesezt waren, so treten natürlich bei den Verehrern beider Männer Sympathien und Antipathien ein, und wir haben hier bereits den Antagonismus der Meinungen, der später in Göthe und Schiller mit tieferer Gestalt sich wiederholte. Klopstock war jezt der

---

cherin in seine Bücherkammer; ich höre es von Corinth bis in meiner Hütte (villeicht Druckfehler.)

Ferner: sahe; das Glücke; gekleidt; das pleonastische sich einander; Pfülben f. Pfühl; ganz französisch ist: des Admet, der schönste Hirt'; er begunnte und sie begonnen; Gräcien und Junon französisch; fodern; undänkbäre ist schwäbische Betonung wie Göttinnen schwedische; zwischen zweimal gesetzt bei beiden Objecten ist eigentlich semitisch (das arabische baina); Pflaum jezt Flaum; Betonung von sich sein ist oberschwäbisch; die gute im Reim f. boni; unbekümmert des f. entladen des; die Zwergen; ungebähnt; feuriger als nie f. je; an zu klagen fing ist niederdeutsch und auch bei Schlegel; der Hast; heiter physisch f. hell; Fee meist als zwei Silben; erkiest f. erkoren; Yemen dreisilbig; aufziehen f. aufschieben; überziehen f. fortfahren oder in die Rede fallen; Gnid f. Gnidos; dem Satyren; Vorstand f. Vorbild; Stöber f. Störer wie Lessing; die Schooß alt; gleichen f. gleichmachen; mich verdenken f. mir; und sie sind nicht zu verdenken f. ihnen ist; der Atom; Regul, Insul, Formul; Cithar; verschreit f. verschrien; Anscheinungen; sich ausnehmen f. auszeichnen; sie selbsten als Plural; der Tugend selbsten, Genitiv; barockisch, subjectivisch; Häffer; es kostet (il coute) nämlich Mühe, Ueberwindung; die blinde Seite f. das schwäbische letze d. i. lerze linke; der Palett; Kunst an ihr selbst, wie Luther; kündig; Anredeweisen selten veraltet, doch reden im Agathon die Höflinge zu Dionysius per Sie!

religiöse, der strengsittliche, der deutschpatriotische Sänger, für dessen Fahne und Cultus sich wie im Göttinger Musenbund förmliche Klubbs organisierten, Wieland war der frivole Dichter der Aufklärung und Galanterie, ja der frechen Sinnlichkeit und Atheisterei, den namentlich jene Partei mit Leidenschaft verschrie; tiefere Geister mußten freilich beide Talente zu schätzen wissen und unsre großen Dichter gehörten zu diesen Ausnahmen; Göthe wurde durch die Klopstockische Dichtung in der Jugend gewaltig angeregt und kam sodann in persönliche Berührung mit ihm, obgleich es auf der Hand liegt, daß seine Poesie eher eine potenzierte Wielandische zu werden versprach; Schillers natürliche Sympathie dagegen war das Pathos Klopstocks, man hat aber ein merkwürdiges Epigramm von ihm worin er sagt, er ehre diesen, liebe aber Wieland; beide Dichter wollten aus Instinct den Einseitigkeiten des Publicums entgegenwirken. Ehe wir aber die beiden Dichterheroen betrachten, müssen wir einen Blick auf den allgemeinen Zustand der Literatur diese Vorperiode werfen; ich habe mir vorgenommen, nur die wahrhaft Epoche machenden Männer der deutschen Poesie weitläufig zu behandeln; aber es sind auch Leute zweiten Rangs, die von Wirkung und Einfluß auf den Gang des Ganzen gewesen sind, und diese müssen wir wenigstens im Vorbeigehen namhaft machen. So treffen wir zuerst zwei merkwürdige Männer, einen im Norden und einen im Süden, welche mit einigen kecken Producten großes Aufsehen machen und ein unzweifelhaftes poetisches Talent bekunden, die aber beide in sittlicher Unordnung untergehen, Bürger, der mit einigen Romanzen im Styl der englischen Volksballade, und Schubart, der mit einigen hochpathetischen Invectiven gegen die Gewalthaber das Publicum electrisierten. Ihre Wirkung war unleugbar und nachhaltig. Voß haben wir schon genannt als einen Schüler und Anhänger Klopstocks, der dem Göttinger Hainbund angehörte, wo Hölty, Stolberg u. a. mit zu nennen wären. Einen Gegensatz hiezu bilden die preußisch patriotischen Sänger Ramler, Gleim, Ewald von Kleist. Voß versuchte sich in Idyllen, wovon zwei plattdeutsche durch den Dialect merkwürdig; bei den übrigen ist die Nachahmung Theocrits etwas zu deutlich, nur eine weiter ausgeführte, seine Luise ist insofern merkwürdig, als sie auf Göthe gewirkt hat, obgleich der Idyllenton hier am wenigsten rein durchgeführt ist. Voß war eigent-

lich bloß Philolog und sein deutscher Homer ist sein unsterbliches Verdienst; hier waren unleugbar bessere Hexameter als bei Klopstock und das war es eigentlich was auf Göthe anziehend wirkte, er las diese Gedichte viel vor und lernte an ihnen Hexameter bilden. Eine tiefere Wirkung hatte der im nordöstlichen Winkel unsres Vaterlands geborne Herder, der bald mit Göthe in Berührung kam, ebenfalls ein Philolog aber von umfassenderem Kunstgeschmack als Voß, der besonders durch seine Mustersammlung von Volksliedern und durch seine noch etwas unvollkommne Nachahmung des spanischen Cid sich großen Beifall erwarb. Herder war im besten Sinn ein Schönredner, eigentlich geborner Kanzelredner, productiver Dichter ist er nicht gewesen, noch weniger Critiker und Philosoph; er war vielmehr der entschiedenste Gegner des immer mächtiger einwirkenden Kant, seines speciellen Landsmanns. Endlich ist noch ein Mann aus dem südlichsten Lande zu nennen, der Schweizer Johannes Müller, der wie Wieland mit der alten Philologie die französische Bildung vereinigte und als Historiker villeicht derjenige unter uns war, der dieses Fach am meisten als Künstler übte. Seine Weltgeschichte ist ohne Zweifel ein unsterbliches Werk, nicht nur durch eine die ganze Geschichte summarisch umfassende Uebersicht, sondern auch durch geistreiche Auffassung und zumal durch den Laconismus ihrer Darstellung. Man wirft ihm manierierte Nachahmung der Alten vor und er ist villeicht jezt zum Theil antiquiert, wenn wir aber für einzelne Perioden seither gründlichere Historiker gehabt haben, so kann sich doch schwerlich ein zweiter in der Darstellungskunst und in der großen Wirkung aufs Publicum ihm an die Seite stellen. Göthe und Schiller haben seine Wirkung anerkannt.

Diß sind etwa die Männer, deren Namen wir im Vorbeigehen erwähnen mußten, um den allgemeinen Fortschritt unsrer Literatur damit anzudeuten, und jezt wollen wir uns zur Betrachtung unsrer beiden großen Dichterheroen wenden.

Göthe.

In Beziehung auf den bekannten Antagonismus des deutschen Publicums für und wider die beiden Dichter möcht' ich vor allen Dingen an das geniale Wort des alten Göthe erinnern, der darüber sich so aussprach: die Deutschen, statt sich zu zanken, sollten vielmehr Gott danken, daß sie zwei solche Kerle haben. Dieser einzig wahrhafte Standpunct, der freilich einen vielfach gebildeten Kopf voraussetzt und den das große Publicum nicht mitbringt, ist wie ich mir schmeichle auch der meinige. Die psychologischen Gegensätze der menschlichen Individualitäten sind die wesentlichen Momente, um der Einseitigkeit der Richtungen zu begegnen und das wahrhaft totale aus der Gesammtheit resultieren zu lassen. Nicht allen Nazionen ist es vergönnt, daß sie wie die Engländer in ihrem Shakspeare in Einem Mann die ganze geistige Kraft des Volkes, die ganze Nazionalität sozusagen verkörpert besitzen und anschauen; alle andern Völker müssen sich diese Totalität durch ein Compromiß zwischen den einzelnen Factoren künstlich zurechtstellen; so muß der Italiener seinen Dante, Petrarca und Ariost, der Spanier Cervantes, Lope und Calderon, der Franzose Racine, Moliere und Voltaire combinieren um zu sagen, hier ist unsre Nazionalität in einem Canon vereinigt zu abstrahieren; so müssen wir denn auch von vorn herein unsren Göthe und Schiller als beschränkte Kräfte auffassen, die sich ergänzen, ja die zur Ausgleichung mit dem comischen Element sogar noch einer Ergänzung durch Jean Paul bedürfen, um die deutsche Poesie in ihrem Culminazionspunct als eine allseitige zu vertreten. Jeder für sich genommen wird uns nie zu dem dienen können was den Engländern ihr einziger Shakspeare ist.

Es ist aber nicht zu verkennen, daß die Parteien, die sich in Deutschland für Göthe oder Schiller erklären, viel weniger auf der reinen Kunstbildung als auf dem Character und der Persönlichkeit beider Dichter sich bewegen; diß hängt mit den socialen und politischen Sympathien und Gegensätzen zusammen; Göthe ist der Parteinamen für den Aristocratismus, Schiller für den Liberalismus geworden, und da diese Gebiete für uns ihre uninteressante und sogar prosaische Seite haben, so will ich den Punct über Göthe's Persönlichkeit in socialer und wenn man will sittlicher Beziehung zuerst beseitigen, damit wir uns nachher ganz rein der wahrhaften d. h. ästhetischen Betrachtung des Dichters widmen können. Es ist von Anfang bis auf den heutigen Tag Göthe's Schicksal gewesen, einerseits maßlose Bewunderer und lächerliche Apotheosisten, anderseits ebenso maßlose Verkleinerer und thörichte Verleumder zu producieren. Diesen beiden Parteien mit gleicher Energie entgegen zu treten wird mein aufrichtiges Bestreben sein.

Göthe's Naturell hat in seiner Grundlage große Aehnlichkeit mit dem Wielandischen; auch hier ist derselbe Fond eines verständigen Phlegma und dieselbe sanguinische Imaginazion, aber die Energie dieser Potenzen ist freilich eine andre. Das erste, und was von seinen Gegnern gewöhnlich außer Acht gelassen wird, ist daß dieser gewaltige Geist von einem höchlich gesunden Körper getragen wurde; Göthe gehörte nicht zu jenen Naturen, deren hoher Spiritualismus auf Kosten des materiellen Organismus sich ätherisiert und an dem Leiblichen nagt und es stört und vernichtet; gesündere Nerven haben wohl wenige Sterbliche besessen. Wenn man Göthe so oft vorwirft, er habe sein materielles Wohl niemals aus den Augen verloren und zu viel Werth darauf gelegt, so heißt das eigentlich dasselbe, als er hätte sich schwächlichere Nerven anschaffen sollen; wenn aber dieses auch Menschen möglich wäre, so bleibt es dennoch eine unverschämte Forderung. Göthe mit diesem Talent und diesem Organismus unter den günstigsten äußern Verhältnissen geboren und aufgewachsen wurde freilich das Behagen des Ueberflusses zu einem nie entbehrten und unentbehrlichen Bedürfniß; er ist darin sein Leben lang das echte Kind von Frankfurt, das auch die Judengasse einschließt, geblieben, daß er sich nie hätte entschließen können, einer geistigen Consequenz wegen freiwilligen

Mangel zu leiden; er wäre, in ungünstigen Verhältnissen geboren, gewiß dennoch ein großer lyrischer Dichter geworden, aber diß Talent hätte auch den Conflict seiner Leidenschaft mit der Welt herauskehren müssen, er wäre mit einem Wort das geworden, was sein großer Zeitgenosse der schottische Bauer Robert Burns gewesen, der ihm innerlich sehr verwandt, nur durch die Ungunst der Verhältnisse früh zu Grunde ging. Man muß diß aber Burns nicht zum Ruhm, folglich Göthe das Gegentheil nicht zur Unehre anrechnen; das Talent an sich ist keine Aufforderung zur freiwilligen Aufopferung. Göthe war also, wie man es auszudrücken pflegt, Realist; er bedurfte Geld, und viel Geld, um sein Talent zu üben und zu werden was er uns geworden ist; er hätte das alles sonst nicht werden können, wie z. B. auch Schelling kein Philosoph geworden wäre ohne günstige äußere Verhältnisse. Es giebt aber allerdings vorzugsweise spiritualistische Naturen, die der Widerstand der Welt eher hebt und schärft als niederdrückt. So wäre Schiller ein Dichter und Hegel ein Philosoph geworden, wenn es beiden im Leben auch noch viel hinderlicher gegangen wäre, als ihnen wenigstens in jungen Jahren wirklich begegnet ist. Dieser Art war Göthe nicht. Was wir bei Wieland, dem schwächlich constituierten Mann, sein Phlegma genannt haben, war bei Göthe mit dem gesündesten Nervensystem combiniert, er hatte sich völlig in seiner Gewalt. Göthe sagt von Wieland, seine Mäßigung in Leidenschaften sei nicht Natur sondern Kunst gewesen; das ist was wir oben so ausgedrückt haben, seine practische Solidität sei Sache des Willens, des Characters, des Verstandes, sie war ihm sauer geworden, es war so zu sagen eine ascetische Tugend. Was Wieland im Leben zu üben sich vor sich selbst fürchtete, das jagte er in die Phantasie, in die Poesie hinüber. Bei Göthe war es gerade der umgekehrte Fall. Wieland war so nervenschwach, daß all sein Denken Schreiben war, er konnte keinen Einfall zurückhalten; Göthe, sich völlig beherschend, nahm sich immer in Acht, das von sich in die Welt kommen zu lassen, was ihr Anstoß erregt, darum blieb ihm eine viel größere Freiheit für das Leben; er drückt das einfach so aus, jeder der in der Welt Zwecke, versteht sich endliche, verfolgt, muß sie zu verbergen wissen. Er rühmt darum an Wieland die absolute Offenheit, die aber in seinem Character ein Tadel wäre. Daß in einer mit solcher Phantasie und

solcher Körperkraft ausgestatteten Natur in der Jugend die Sinnlichkeit tyrannisch wirken mußte, ist vorauszusehen; er hat diß anerkannt; das verrufene Wielandische Wort „Kinderzeugen ist schlechterdings das herrlichste" hat auch Göthe in verschiedenen Variazionen und zu verschiedenen Zeiten nachgesprochen; er nennt die Liebe das „erste und lezte" der irdischen Güter. Diß ist freilich, isoliert betrachtet, ein weiblicher Zug dieses Mannes, denn „ich habe gelebt und geliebet" darf bei Schiller nur ein Mädchen singen; man kann auch sagen Göthe ist in diesem Sinn vollständig Mann des Volks, denn dieses Evangelium ist über die ganze Erde verbreitet. Der Mann hat aber außer der Familie, für welche das Weib geboren ist, noch weitre Interessen in Staat und Kirche, und wenn er ein specifisches Talent ist, in Kunst und Wissenschaft, die, productiv wirkend, im Künstler die physische Produczionslust überragen; daß aber die Liebe für Göthe als Dichter das höchste Thema bleibt, werden wir in seiner Bestimmung als Lyriker gerechtfertigt finden; der pragmatische Dichter, Epiker oder Dramatiker, findet der Erotik ein heilsames Gegengewicht im patriotisch heroischen Bewußtsein, wie z. B. bei Shakspeare und Schiller; diß ist bei Göthe nicht so der Fall. Man hat Aeußerungen von Schiller, der bei jeder Anerkennung von Göthe's Geist es merken ließ, daß ihm nichts beikönne, was sich nicht durch eine derbe Sinnlichkeit empfehle. Das härteste Wort aber in dieser Rücksicht ist eine merkwürdige Aeußerung, welche Rosenkranz aus Hegels Tagebuch veröffentlicht hat, wo er sich aufnotiert „Göthe hat sein ganzes Leben die Liebe poetisch gemacht, an diese Prosa sein Genie verschwendet". Es versteht sich daß Hegel dieses Urtheil nie, wenigstens nicht zu Göthe's Lebzeiten hätte drucken lassen, was schon die persönliche Delicatesse nicht erlaubt hätte; allein wichtig ist der Satz, weil er uns den großen Abfall ermessen läßt, in welchen die spätere afterhegelsche Schule von ihrem Urheber abgelenkt hat. Wie sie Hegelsche Formeln mißbrauchten, um direct wider des Meisters Meinung den Radicalismus in Staat und Kirche zu predigen, so haben sie auch den Göthischen Spiritualsensualismus bis zu jenem Wahnsinn der Emancipazion des Fleisches hinauf carrikiert. Göthomanen dieser Art darf man jenen Ausspruch des Meisters entgegenhalten. Er ist freilich hart ausgedrückt, aber daß er im Grundsatz wahr ist, kann niemand leugnen; ohne

Erotik ist keine Göthische Poesie denkbar. Und dennoch welche unendliche Verschiedenheit von Wieland, auf den das Wort im unmittelbarsten Sinn anwendbar wäre. Wieland, der sich im Leben casteite, plumpt überall mit seinen verschobnen Halstüchern und dergleichen herein und hat es gar kein Hehl, daß etwas andres zu singen sich gar nicht der Mühe verlohne; Göthe gelangt meistens auf Umwegen zu diesem Resultat, wofür wir statt alles andern an den Faust erinnern. Göthe's Poesie wurde dadurch ideeller, daß er die Sinnlichkeit ins Leben wirken ließ. Wir sind gar nicht gesonnen, ihm seine Excesse in dieser Richtung aufzumutzen; er ist in seiner Biographie über diesen Punkt nicht aufrichtig genug; was wir wissen, ist nur dieses, nachdem er im Werther die Krankheit der Ueberschwänglichen von sich ausgestoßen, hat er ein und andres Liebesverhältniß gehabt ohne zur Ehe zu gelangen, die er doch eigentlich in seiner Poesie als Ziel und Zweck des socialen Menschen anerkannte und allezeit gefeiert hat; daneben aber hat er, zumal in reiferen Jahren, Wielands Naturell ganz entgegen, sich viel und lange Zeit vor der Gesellschaft und den Weibern misanthropisch verschlossen und naturwissenschaftlichen und andern Grillen nachgehangen und ist so oft nach langen Zwischenräumen zu diesem „ersten und lezten" Glücke der Menschheit zurückgekehrt. Man darf es aber eine Schwäche der Göthischen Natur nennen, daß er seiner Poesie entgegen, in seiner Weltzerstreuung nie zum wirklichen ehlichen Leben durchgedrungen ist; denn daß er bei anmahnendem Alter ein Concubinatsverhältniß eingegangen, und nachdem er auf diesem Wege einige Kinder gezeugt, über dem Schrecken der Jenaer Catastrophe sich mit der Person trauen lassen und sie so bei sich habilitierte, das kann man mit aller Schonung seiner Größe doch kein wahrhaft ehliches Leben nennen. Dieser bei ihm nie ganz gestillten Begier, die sich, wie er singt, „den Wechsel vorbehält" sollte er aber noch im höchsten Alter den herben Tribut der Strafe bezahlen; er hat sich bekanntlich im hohen Greisenalter noch einmal verliebt und wurde auf's schnödeste zum Besten gehabt, wie zum Denkzeichen, daß auch der privilegierteste nicht dem Loß der Sterblichkeit sich entziehen könne. Konnte aber Göthe in dieser erotisch-pathologischen Hinsicht sich weit über seinen Vorgänger Wieland erhaben denken, so kann man ihm dasselbe in Beziehung auf die sociale Stellung nicht ebenso einräumen. Wielands

leztes Ziel war von Menschen so unabhängig wie möglich zu bleiben und darum mußte er sich äußerlich beschränken. Göthe der Frankfurter wollte von keiner Beschränkung wissen; die Wielandischen Socrates, Diogenes und Krates hatten für seine Phantasie nicht jenen Reiz der Unabhängigkeit, er wollte erobern, besitzen, er brauchte Geld, viel Geld und fühlte seine Kraft nur in der Beherschung des Materials.

Du trägst sehr leicht wenn du nichts hast,
Doch Reichthum ist eine leichtre Last.

Diß Epigramm giebt die Richtschnur seines Realismus; es ist im stoischen Sinn der Philosophen eine große Unwahrheit, denn nichts lastet wuchtiger auf der Seele des Reichen als eben der Reichthum, aber das andre Extrem, daß nur der Bettler der wahre König, ist, namentlich unter unsrem nordischen Himmel, wo man nicht von Luft und Wasser lebt, wenigstens eine gleich große Unwahrheit und an den ersten Terminus hielt sich die Göthische Lebensklugheit. Als Göthe in Frankfurt seine Studienjahre abschloß, und nachdem er die Freiheitshelden Götz und Egmont geschildert, wurde bald die Reflexion herschend, daß er auf dem gemeinen bürgerlichen Wege nicht zu seinen Zwecken gelange; ein schon angebahntes Bräutigamsverhältniß wird wieder abgebrochen, und die Begier, die sich den Wechsel vorbehielt, bedurfte außergewöhnlicher Hilfsmittel. Da zeigt sich die Aussicht auf den Weimarer Hof; der stolze Reichsstädter sollte sich in die Schranzen eines kleinen Hofes mischen, die herrliche man kann sagen von der Natur am reichsten ausgestattete deutsche Stadt mit dem kleinen Weimar im nördlich düstern Thüringerwald gelegen vertauschen; das war eine bittre Pille; allein Göthe sah zu klar, was er nicht entbehren konnte; dazu ist wohl zu bedenken, daß der junge Fürst ihm mit einer Aufnahme entgegen kam, die ihn aus dem Dienerverhältniß zur Stellung eines Fürstenfreundes zu erheben versprach und das war freilich für die Rolle, die sein Talent auf die Nazion sich versprechen konnte, ein sehr bedeutendes und entscheidendes Moment. Von dem Augenblick an, als Göthe sich in Weimar niederließ, und im Vertrauen seines Herrn und Gönners sich befestigt sah, hat er bis an sein Ende jede Consequenz über sich genommen, die dieses Dienerverhältniß, wie es auch immer durch persönliche Achtung geheiligt und erleichtert war, unvermeidlich mit sich bringen mußte. Das ist nun der Punct, wo

Göthe's Verkleinerer ihm nicht vergeben. Der kräftige Mann hätte sich auch die Wielandische Unabhängigkeit wahren sollen; aber je höher er in der staatlichen Geltung stieg, desto weniger war das möglich, und wer Göthe's Persönlichkeit im Ganzen überschaut, wird hierin auch seine eiserne Consequenz bewundern. Wohl ist es eine harte Forderung, für ein in Wahrheit colossales Talent wie er war, das seiner Natur nach zur Freiheit streben mußte, sich diese Fessel als ein übergreifendes, alles andre beherschendes Element ein für allemal als abgethan und unlösbar aufzulegen, und dazu brauchte es diesen consequenten Verstand, diese den Geist in seiner Losgebundenheit meisternde Göthische Nervenkraft und wahrhafte Resignazion. Man mag es immer als eine im Ganzen geistigere Qualificazion preisen, wenn spiritualistische Seelen wie Schiller über jede irdische Fessel erhaben, sich der idealen Welt entgegenbewegen, Göthe selbst fühlte das und seine große Seele hat es vielfach anerkannt, daß Schiller ihn nach dieser Seite überrage; wir erinnern nur an das herrliche Wort im Epilog zur Glocke:

Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.

Darin können wir mit einstimmen und Schiller bewundern. Niemand hat aber darum das Recht, an Göthe eine Anforderung zu machen, die nicht in seiner Natur gelegen hätte und die ihn folglich verhinderte, dasjenige zu werden, was er zum ewigen Ruhm des deutschen Namens geworden. Er mußte ganz er selbst sein und bleiben um dieses zu werden was er uns jezt ist.

Nachdem wir Göthe's Character von dieser Seite seines sogenannten Realismus sicher gestellt, müssen wir noch auf ein andres Wort zu sprechen kommen, das seine einseitigen Encomiasten bei jeder Gelegenheit im Munde führen; sie erheben, zumal Schiller gegenüber, Göthe's Universalität. Man kann einen Mann, den man loben will, nicht gründlicher verhöhnen als mit solchen thörichten Ficzionen, die schließlich nur die Beschränktheit der Lobhudler constatieren. Einen Menschen universell nennen heißt ihn zum Gott erheben. Nun ist es aber die ewige Ordnung der Natur, soweit wir die Weltgeschichte kennen, daß unter Millionen einzelne Individuen auftreten, welche als Genien den Weltgeist in einzelnen Richtungen seiner Produczionskraft repräsentieren, die Natur schafft Helden und Propheten, Musiker und Maler, lyrische

und dramatische Dichter, Naturforscher und Philosophen, aber Universalgenies schafft sie keine; ein Universalgenie könnte nur eines bezeichnen das in allen Gebieten ein Stümper wäre und davor soll uns Gott bewahren. Wir müssen also in Göthe das Talent hervorheben, worin er einzig in seiner Art dasteht, und das ist die lyrische Poesie; sonst haben ihm, so vielseitig sein Geist gebildet war, doch ebenso viele und ebenso wichtige Seiten des Menschengeistes mehr oder weniger gefehlt und diß wollen wir noch kurz andeuten. Wir haben schon bemerkt, daß Göthe ein vorzugsweise erotischer Dichter ist und doch ist er zu keiner wahrhaften Ehe gekommen, das ist eine Schwachheit; er hat im Staatswesen ein kleines Land regieren helfen, aber das welthistorische war ihm als Ganzes wie jedermann weiß zuwider, er hatte nicht das was wir historischen Sinn nennen können und das ist eine Schwachheit; er sagt selbst sein geistigster Sinn sei das Gesicht, d. h. der potenzierte Tastsinn, nur das sinnlich greifbare zog ihn an und das kann man in seiner Natur antik und griechisch nennen, daher er sein ganzes Leben mit der bildenden Kunst dilettiert hat ohne dazu das wirkliche ausdauernde Talent zu haben und das war eine Schwachheit; wie er aber den Gehörsinn zurücksetzt so hat er in der That für Musik keine Empfänglichkeit gehabt, durch alle seine Werke wird man keine Aeußerung finden, die ein wirkliches musikalisches Verständniß voraussetzt, das ist in ihm undeutsch und ein großer Mangel; in der Poesie ist es nicht unmittelbar das Ohr was das entscheidende Organ ist, sonst müßte man darin eine ungeheure Anomalie sehen, daß Göthe nicht nur entschiedene Neigung zu philologischem Wissen und fremdem Sprachencharacter, sondern vor allem sein ganz eminentes lyrisches Talent entwickelte, in welchem die Süßigkeit unsrer Sprache in einer Höhe hervortrat, wie kaum vor noch nach ihm; allein Göthe's Poesie war nach allen Theilen wesentlich lyrisch; das epische hat er gelernt und das wahrhaft dramatische niemals begriffen, daher er Shakspeare fast nicht anders als Wieland anstaunt und eher einen geheimen Widerwillen gegen dieses ihm unerreichbare errathen läßt, und das war ein großer Mangel seines einseitig lyrischen Talentes. Auf dem Gebiet der Religion hielt sich Göthe, der wie Voltaire und Wieland eine schlecht verhehlte Abneigung gegen positive Formen hatte, seiner gesunden Natur gemäß auf dem klugen Standpunct des Verhüllens

und Schweigens; er hat nicht wie der „offne“ Wieland am Rande des Grabes die Unsterblichkeit gescholten, er hat das Sterben bedenklich genannt und sich klug davon abgewandt, wir wollen ihm dieses unter die starken Seiten anrechnen; endlich hat Göthe, seiner Tendenz für das greifbare gemäß, sein ganzes Leben durch mit den Naturwissenschaften dilettiert, nun fehlte es ihm aber einerseits an der exacten Handhabe der Mathematik, anderseits konnte sein das unendliche überall ahnender aber gerne verhüllender Geist sich nie zur folgerechten und strengen Methode des Philosophierens entschließen oder vielmehr nach seinem Naturell sich damit befreunden, welchen Mangel in seiner Natur man jedenfalls als antiprotestantisch bezeichnen muß, so hat er denn auch in der Naturwissenschaft kein wirklich positives leisten können und solcher Dilettantismus ist darum ein mangelhaftes geblieben. Göthe's Natur war also ganz und gar kein universelles, er war ein reichbegabter Mensch, dessen Geisteskraft wie bei allen Individuen, die ein Großes zu leisten berufen sind, sich auf einige Specialitäten einseitig vertiefte.

Durch dieses Vorwort hoffe ich, wenigstens für meine Untersuchung, dem fanatischen Lobe wie Tadel Göthe's die Spitze abgebrochen zu haben. Die fanatischen Freiheitsapostel mögen bei Göthe lernen, wie ein Mann sein ganzes Leben einem selbstgesteckten Zweck mit freiwilligen Beschränkungen unterwirft, und die aristocratischen Feinschmecker, die so gern auf Göthe als ihren Götzen pochen, mögen erwägen, wie dieser Epicuräer sich seinen theuer erkauften Lebensgenuß und die Mittel dazu hat sauer werden lassen, und auch das, wie sehr Göthe Schillern in allem worin dieser größer war, so bereitwillig anerkannt hat. Hunderte freilich dünken sich heute Göthianer zu sein, weil sie auch Realisten seien, d. h. auch ihren Geldbeutel lieben; an Sympathetikern dieser Sorte ist aber Göthe unschuldig.

Jezt aber müssen wir dem Geheimniß der Götheschen Poesie uns unmittelbar zuwenden, um es wo möglich zu enträthseln. Göthe war wie Lessing und Wieland ein frühreifes Kind gewesen; sein pedantischer Vater erzog ihn zum Juristen, das hatte wenigstens den Vortheil, daß er gründlich lateinisch lernte; das griechische sei ihm nie ganz geläufig geworden, sagt er selbst, und wir können es glauben, denn es ist die vollkommenste und schwerste Sprache, die einen sehr ausdauernden

Fleiß verlangt, den Göthe in der Jugend nicht hatte; aus einem ganz fantastischen Grund legte sich Göthe dagegen auf's Hebräische, er sagt er wollte das Frankfurter Judendeutsch auf diesem weiten Umweg verstehen lernen; doch zog ihn die Fabel des alten Testaments vorzüglich an. Eine andre Liebhaberei des Vaters war auf Italien gerichtet, und diese hat er dem Sohn für's ganze Leben mitgetheilt; sie war freilich beim Sohn auf's Kunstinteresse basiert; beim Vater lernte er vorläufig italienisch; gelegentlich auch das Englische; wichtiger ist aber seine frühe genaue Bekanntschaft mit dem Französischen; Frankfurt und selbst sein Vaterhaus waren von französischen Truppen occupiert und Göthe lernte das französische Schauspiel so zu sagen vor dem deutschen kennen, das kaum existierte; in dieser Sprache lernte er sich nun frei bewegen; darum sind auch seine ersten dramatischen Versuche völlig in französischer Form gedichtet. Erst allmählich wird er mit dem griechischen Theater und endlich mit Shakspeare bekannt; sonderbarer Weise lernte er diesen in einer Anthologie sogenannter Beauties d. h. einzelner Stellen kennen, die ein dramatisches Dichtertalent eher abgestoßen als angezogen hätten; wir sehen darin den Lyriker. Allein Shakspeare als Dramatiker ist doch der Probierstein geworden, der wie ich glaube Göthe's Dichterberuf auf den rechten Weg geleitet hat. Ich stelle mir die Sache so vor: Göthe konnte unmöglich entgehen, daß dieser größte seiner Vorgänger in der Kunst nicht nur wesentlicher Bühnendichter ist, sondern auch sich wesentlich in einem Element des Dualismus bewegt, der sich schon äußerlich als Prosa und Rhythmus abscheidet. Seine Verse sind das Pathos, die Prosa der Witz und Humor seines Geistes, dort Sentiment, Heroismus, Tragik, hier Laune, Spaß, Comik. Die ganze Welt ist also nach diesen Seiten polarisiert und das ist das Grundgeheimniß der shakspearischen Kunst. Wir schauen hier am lebendigen Beispiel, daß was den Alten zwei abstract gegenüberstehende Kunstgattungen waren, der Wahrheit nach doch zusammengehört, daß eines die Einseitigkeit des andern nicht sowohl aufhebt, als ergänzt, daß beide durch diese Vereinigung und den Gegensatz, d. h. durch den Contrast gewinnen und sich steigern, mit Einem Wort daß durch diese Combinazion erst das allseitige vollendete Schauspiel zu Stande gekommen ist. Wenn nun Göthe Shakspeare auf diesen Extremen belauschte, so mußte er sich überzeugen, daß sein

Talent dem des Engländers nach beiden Richtungen nicht folgen konnte; von der ernsten pathetischen Seite fehlte ihm das lezte an die Wildheit streifende Pathos der Leidenschaft, seine Natur war zu ruhig, zu sanft für das tragisch extreme, man kann das sein Phlegma oder seine Sanguinik nennen; für die comische Seite aber fehlte ihm der spielende schillernde Witz, für den war er zu ernsthaft, zu sentimental. Es mußte also in der Kunst zwischen den Extremen ein mittleres, zwischen Expansion und Contraczion minder entzweites geben, und das stellte sich Göthe immer mehr als das ideal griechische Reinschöne dar, das nicht nach den Extremen gerissen einen kleinern Kreiß der Bewegung beschreibt und dieser Kreiß war der natürliche des Lyrikers. Er suchte nun dieses Reinschöne im Homer, in den griechischen Antiken, in den Tragikern zu erhaschen; sie alle aber konnten ihm nicht unmittelbare Muster sein, weil er nicht von Natur Epiker, Sculptor oder Dramatiker war und die Griechen die wirkliche subjective Lyrik noch gar nicht gefunden hatten. Göthe mußte aus sich selbst heraus eine Form entwickeln, seine eignen nächsten Erfahrungen mußten ihm der Stoff einer Dichtart werden, und so hat er das gefunden was in dieser Reinheit vor ihm nicht bestanden hatte. Er spricht diß im Alter dahin aus, die ursprünglichste Dichtart sei das Gelegenheitsgedicht. Die Carmina aber, die man zu seiner Zeit mit diesem Namen bezeichnete, waren nichts weniger als schön; die Lyrik eines Horaz konnte ihm nur didactisch, die eines Petrarca nur stylisiert vorkommen, unmittelbare Ausflucht der Empfindung ist hier nicht vorhanden. Die nächsten Anklänge an unmittelbare Wahrheit fand er noch am ehsten im germanischen Volkslied, das zumal in der brittischen Volksballade ihn mächtig ansprechen mußte, aber für entwickelte Lyrik ist das Volksbewußtsein zu wenig gebildet. Unter seinen deutschen Vorgängern erwähnt er Günther als eines Talentes, das aber durch Wüstheit sich zerstörte, Klopstocks Lyrik war eine abstracte Kunstform, Göthe's Bedürfnisse völlig entgegengesetzt; die epigrammatische Diczion des Lessingischen Schauspiels konnte ihn auch nicht ansprechen; so blieb nur Wieland, der als Vorbild, namentlich in der Verskunst und in der Kunst zu erzählen, ganz unleugbar und am meisten auf Göthe Einfluß gehabt hat. Völlig unbekannt war ihm noch, daß fast gleichzeitig ein ihm ähnliches Talent von lyrischer Energie in Robert Burns

erblühte, der aber in seinem Lebensgang den völligen Gegensatz gegen Göthe macht, wie erwähnt ist.

Göthe's Poesie ging also davon aus, daß er jedes kleinste Ereigniß, das ihn gemüthlich packte und beschäftigte, unmittelbar in ein Gedicht faßte und so von sich ablöste; er begann gewissermaßen mit dem, was das griechische Epigramm geleistet hatte; indem aber diese Form sich in ihm zur größern Ausführung und Fülle entwickelte, so entstand das, was erst vollständig durch ihn als das deutsche Lied in die Welt eingetreten ist.

Der Grundgegensatz gegen Shakspeare war gegeben; während jener von einem Dualismus, von einer Polarisazion ausgeht, ist hier die Concentrazion des Gemüthes das erste, von dem Mittelpunct des Subjectes geht die Kraft aus, die sich spiralförmig über das nächstliegende verbreitet und mehr und mehr von der Aeußerlichkeit in ihr Interesse hineinzieht, ohne je die unmittelbare Beziehung zum Mittelpunct aus den Augen zu verlieren.

Da aber die Lyrik in diesem Sinn dem Drama und dem Epos gleichmäßig entgegensteht, so kann man den Gegensatz auch dadurch deutlich machen, daß man die Poesie der bildenden Kunst, am bequemsten der Malerei vergleicht. Diese theilt sich ganz äußerlich in die Seiten der Miniatur- und Staffelei-Gemälde. Sucht der Maler in beschränktem Raum seinen Effect intensiv durch die Zierlichkeit der Arbeit für den scharfen Betrachter in der Nähe zu erreichen, so arbeitet der Maler in großer Dimension auf den Effect für die Ferne, für ein großes unruhiges Publicum. Der Lyriker stellt sich immer in den Kreiß von nahangehörigen, befreundeten Seelen, für die er zunächst singt, der Epiker singt zu einem weiten Kreiß, und dieser wird noch erweitert dadurch daß der Dichter als Person verschwindet und seine Figuren als Masken hinausschickt, um seine Poesie, in Charactere zersplittert, vor dem Zuschauer lebendig werden zu lassen.

Wir haben also erst das Epigramm und dann das Lied als den Mittelpunct der lyrischen Poesie entstehn lassen, das Interesse der lyrischen Concentrazion hat aber seine Ausläufer einmal gegen das Epische, indem es leichtfaßliche Ereignisse in seine Bewegung aufnimmt und ein geschehenes aus der Stimmung des Sängers vorüberführt, und daraus entsteht was die moderne Kunst volksthümlich als Romanze

und Ballade entwickelt hat, die den Griechen in diesem Sinne fehlten. Ein andrer Ausläufer ist, daß das Lied seine Richtung auf die Reflexion erweitert; die Unmittelbarkeit der Empfindung erkaltet, zumal wenn der Dichter älter wird; das sich wiederholende der Empfindung erzeugt Resultate, und der Lyriker wird, eh er sich's versieht, mehr und mehr Didactiker. Die Grenze wo das anfängt, ist äußerst schwer vorzuweisen, aber das Factum kann jeder beobachten, daß Göthe, je älter er wurde, als Dichter immer didactischer wird und am Ende sich alles in Lehrsprüchen und Maximen contrahiert. Wäre er einen Schritt weiter gegangen, so hätten die Lehrsätze sich systematisch versammelt und aus den Gedichten wären Paragraphen geworden, allein Göthe war und blieb Dichter und nicht Philosoph. Er vergleicht öfters sein Talent sinnreich mit einer endlosen Schraube; einer Kraft, die immer in Bewegung nie auf ein leztes Resultat ausgeht, sondern in sich selbst zurückkehrt.

Die Poetiker haben bekanntlich von jeher viel Noth gehabt, die Dichterwerke zu classificieren. Historisch weiß man, daß bei allen poetischen Nazionen die ersten poetischen Spuren als Räthsel, poetische Orakel, liturgische Aussprüche, immer in abrupter Gestalt auftreten, dann erst erscheint das geordnete pragmatische Epos, zuerst rhapsodisch, dann zuweilen organisch versammelt, hinter diesem kommt erst der Lyriker, darauf der lyrische Epiker und dann der lyrische Didactiker, bis die volle Didactik sich in die Prosa verliert. Da die Grenzen dieser Gebiete in einander laufen, ist mir von jeher am plausibelsten und bequemsten erschienen, alle diese Dichtungen unter der Form der Rhythmik zusammenzufassen, denn vom gemessnen, strophischen, gesungenen geht all das aus; sein natürliches Symbol ist die Lyra.

Ein specifisch andres tritt ein, wenn das Werk des Sängers sich in die Masken zerschlägt, womit die Scene und das Schauspiel gegeben ist. Allein auch hier kann im Anfang das lyrische Naturell noch vorherschen; wie das Lied in die Ballade umschlägt, kann es auch bereits im Dialog heraustreten, der zuerst strophisch und singbar bleibt, dann aber wieder die Wechselrede als das substanzielle erfaßt und sich von der Singbarkeit abwendet um das gesellige Leben der Menschen in ihren einfachsten Beziehungen so zu sagen zu daguerrotypieren. Solche Bilder haben schon die Griechen besessen und zwar sollen die ältesten, von

Sophron aus Syracus, in Prosa verfaßt gewesen sein; sie wurden hinterher wieder versificiert und wir haben zwei zierliche Exemplare solcher Nachbildungen übrig, das eine bei Theocrit in den Syracuserinnen, das zweite in Plautus Stichus. Diese Gedichte waren ursprünglich nicht für die Bühne geschrieben, denn sie haben nur ein plastisches, kein wirklich dramatisches Interesse und die Griechen nannten solche Gedichte μῖμοι. Ueberall wo dramatische oder vielmehr dialogische Poesie cultiviert wird, treten auch ähnliche Versuche mit auf, und wir finden solche plastische Gedichte bei den Spaniern unter dem Namen pasos und entremeses, bei den Engländern als masques, selbst Shakspeare bedient sich dieser Dichtart in seinen Pastoralgedichten wie Love's labours lost und As you like it, so wie in seinen Zauberstücken wie Summer-night's dream und Tempest; in allen diesen Stücken ist es nicht um eine eigentliche Handlung zu thun, oder die dramatische Handlung ist doch die Nebensache und eigentlich nur der Rahmen des Gedichts, dem Dichter ist es nur darum zu thun, eine Situazion zu gewinnen und dann mit der größten Zähigkeit darin zu verweilen. Diß ist aber das gerade Gegentheil des dramatischen Interesses. Auch die Franzosen haben solche Gedichte, die sie comédies à tiroir, Schubladenstücke nennen; unter den Werken Molieres neigen sich zu dieser Classe die Stücke les précieuses ridicules, la critique de l'école des femmes; l'improptu de Versailles, la comtesse d'Escarbagnac, welche in Prosa, und les fâcheux, welche in Versen verfaßt sind. Daraus ergiebt sich nun, daß es naturgemäß eine Dichtform geben muß, welche dialogisch und doch nicht im eigentlichen Sinn dramatisch ist, und es ist rathsam zwei ganz verschiedene Gattungen mimischer und scenischer Poesie zu unterscheiden, obgleich nicht zu leugnen ist, daß in allen Schauspielen einzelne rein mimische Scenen zu bloßer Unterstützung des dramatischen Interesses können eingeschoben sein; hier ist dann das mimische Element ein bloß dienendes Glied des Ganzen. Die Griechen haben bekanntlich außer dem mimischen und scenischen Dialog noch einen dritten, den platonischen entwickelt; hier aber ist es wesentlich auf eine Begriffsentwicklung abgesehen, das Interesse ist also ein wissenschaftliches und bloß die Form von der Poesie entlehnt; eine Dichtart kann das nicht heißen. Es giebt nur die beiden genannten dialogischen Dichtformen.

Von diesem Standpunct werden wir uns erklären können, wie Göthe der Lyriker ein unzweifelhaft großes Talent hatte, seine concentrierten Dichtbilder auch in dialogischer Form zu entwickeln und er gleichwohl es niemals zu einer eigentlichen theatralischen Wirkung hat bringen können. Göthe war ein großer mimischer Dichter, aber kein dramatischer. Was in seinen dialogisierten Werken vortrefflich und classisch ist, gehört alles der mimischen Poesie an; er ist darin der Antipode von Lessing, der wie die Franzosen und die Griechen im Trauerspiel immer auf das rein dramatische losgeht, und erst im Nathan sich gegen den Mimus gewandt hat. Die Theaterpoesie hat Göthe immer fremden Mustern nachgebildet und darin nie einen wirklichen Bühneneffect erreicht. Das deutsche Publicum hat dem großen Dichter hier manches aus Nachsicht hingehen lassen, was ein wirklich dramatisch gebildetes wie z. B. das englische sich niemals bieten ließe. Dort wird jedes Stück, das den Zuschauer langweilt, herzhaft ausgepfiffen und der Theaterpöbel, der für sein Geld Unterhaltung verlangt, läßt sich nicht mit Phrasen von Pietät und diplomatischem Anstand abfinden wie in unsern deutschen Hoftheatern hergebracht ist.

Wir haben also zwei Dichtarten, eine rhythmische, welche die Lyra und eine dialogische, welche die Maske symbolisiert. Die leztere kann zwar rhythmisch auftreten und erreicht auch mit dem Rhythmus ihre höchsten Triumphe; sie kann sich aber ebensowohl der alltäglichen Prosa bedienen, wie wir zu allen Zeiten finden. Nun aber fragt sich, wenn die Poesie die beiden Organe, des Rhythmus und der Maske, fallen läßt, kann sie dann auch noch bestehen? Im Alterthum war diese Frage zweifelhaft, wenigstens bei den Völkern, deren Sprache der Rhythmisierung günstig war wie unsre alten Sprachen. Doch finden sich bei den Griechen Nachrichten von milesischen Mährchen und bei Griechen und Römern sind Anfänge der Romandichtung, wie Petronius, Apulejus, Heliodor u. a. Sie sind aber meistens aus später Zeit und nicht mehr rein classisch. Zuverläßig ist, daß diese prosaische Poesie in ihrer Vollendung der modernen Welt angehört. Mit dem Epischen beginnt diese Dichtart und je mehr sie sich gegen lyrische Lebendigkeit und Subjectivität neigt, so bestimmter entwickelt sich der moderne Roman; auf dem Wege der didactischen Tendenz geht sie dann in die Geschichtschreibung und das eigentliche wissenschaftliche

Interesse über. Diese Art der prosaischen Erzählung in den Formen des Mährchens, der Novelle und des pragmatischen Romans, die sich schon ausgebildet bei Wieland vorfand, hat nun auch unser Göthe von seiner ersten Periode an cultiviert, aber auch hier zeigt sich seine contractiv-lyrische Natur; in rasch hingeworfenen Situazionen, die zwischen Novelle und Roman schweben, wie Werther, hat er große Wirkung gemacht; sein pragmatischer Roman ist schon sehr auf der Grenze des didactischen; erst in spätern Jahren hat er von Boccaccio und Cervantes gelernt vortreffliche Novellen zu schreiben. Endlich seine Prosa in wissenschaftlichen Dingen können wir nur im Vorbeigehen als musterhaft bezeichnen.

Wir werden also für Göthe am sichersten gehen, wenn wir die reiche Fülle seiner Produczionen uns nach den drei Hauptfächern der rhythmischen, dialogischen und prosaischen Poesie auseinander halten.

Ehe wir aber auf das einzelne eingehen, müssen wir jezt noch einen übersichtlichen Blick auf den biographischen Verlauf von Göthe's Leben werfen und dazu die chronologische Folge seiner Hauptwerke namhaft machen. Ich werde mich für das erstere des Lebens Göthe's von Viehoff, für das zweite der tabellarischen Zusammenstellung bedienen, die der Ausgabe der Werke von Riemer und Eckermann angehängt ist. Für die wichtige Zeit der Jugendentwicklung haben wir bekanntlich Göthe's Selbstbiographie, die freilich zugleich ein Kunstwerk ist und wie jeder Selbstbiograph den Stoff idealisiert. In jeder Biographie hat aber der Mann selbst doch die erste Stimme, und wenn wir auch hier keine Aufrichtigkeit suchen müssen wie etwa in einer Biographie des Cellini und Rousseau, denn es ist immer der Geheimerath welcher spricht, so gibt uns dagegen die höhere Bildung des Verfassers, der sich über seine Individualität zu stellen vermag, auch die nöthigen Fingerzeige, um das nicht ausgesprochene zwischen den Zeilen zu lesen.

Göthe der Franke [1] ist zu Frankfurt am Main 1749 geboren und

[1] Der Namen Göthe ist schwedisch und bedeutet Gothe; er kommt auch jezt noch in Schweden vor, und lautet dort jöte.

16 Jahre jünger als Wieland, er ist also wie dieser ein Reichsstädter, ein Republicaner von Geburt, und zwar aus einer Handelsstadt, in der naturgemäß das Geld die vornehmste Rolle spielt, und wo ein weitverbreiteter Wohlstand auch die sociale Bildung auf eine breite Basis stellt. Göthe ist in sehr behaglichen Verhältnissen aufgewachsen, sein Vater lebte als Capitalist, er hatte nur eine Schwester, die Mutter war noch sehr jugendlich. Unter seinen Jugendeindrücken ist wie schon bemerkt die französische Occupazion der Stadt das wichtigste, er lernte vollkommen französisch. Er hatte wie er sagt von seiner Mutter das fabulieren geerbt, erzählte seinen Cameraden Mährchen, deren eines er als Probe citiert, der neue Paris, das aber natürlich erst im Alter diese Form gewonnen; von seinen frühsten Versuchen im Vers hat sich nur die Höllenfart Christi erhalten. In sein fünfzehntes Jahr fällt die Kaiserkrönung Joseph des zweiten, mit welcher Feierlichkeit Göthe's erste Liebschaft mit einem Bürgermädchen Gretchen zusammenfällt, deren Namen er im Faust verewigt hat; es ist die schönste Episode seiner Biographie. 1765 bezieht er die Universität Leipzig, um Jura zu studieren. Jurisprudenz war freilich nur der Plan seines Vaters, für seine ästhetischen Studien konnten ihm Gellert und Gottsched wenig helfen; wir finden wieder ein Liebesverhältniß mit einem Wirthsmädchen Annette und aus dieser Zeit sind einige Lieder erhalten, so wie zwei Lustspiele die Laune des Verliebten und die Mitschuldigen. In den Ferien studierte Göthe die Dresdner Gemäldegalerie, wenn man so sagen will. Er kam aber kränklich nach Hause zurück und in diese Zeit fällt seine Bekanntschaft mit dem frommen Fräulein von Klettenberg, die er später in den Bekenntnissen einer schönen Seele schildert. 1770 geht er auf die zweite Universität Straßburg, in welche Zeit sein Liebesabenteuer mit der Pfarrerstochter von Sesenheim fällt. Auch aus dieser Zeit sind Lieder übrig; ein damals erzähltes Mährchen Melusine hat er wieder später aufgeschrieben. In diese Zeit sind aber auch die ersten Anfänge zu seinem Faust anzusetzen. Ein wichtiges Ereigniß war ferner die Bekanntschaft mit Herder, der Göthe's noch sehr flüchtiger Natur zuerst einen tüchtigen Mannesernst entgegensetzte und ihm daher ebenso anziehend als zurückstoßend erscheinen mußte; aber an diesem Widerspruch hat er seinen Character gestählt. 1771 kam er als promovierter Doctor ins Vaterhaus zurück.

Dort war seine erste größre Arbeit, daß er die Biographie Götz von Berlichingens dramatisierte; die erste sehr voluminöse Abfassung wurde nachher excerpiert und in Druck gegeben; es war das erste Werk Göthe's das in Deutschland mit Recht Aufsehen machte, Göthe aber büßte seine Druckkosten ein.

1772 ging Göthe als Rechtspracticant nach Wetzlar, wo er die Bekanntschaft der bereits versprochenen Charlotte Buff machte, woraus sich nachher 1773 in Frankfurt der Roman Werther's Leiden gestaltete; diß Werk machte in der deutschen Lesewelt noch mehr Aufsehen; das merkwürdigste ist übrigens seine große Verschiedenheit vom Götz, so daß sogar noch Lessing darüber im Zweifel war, ob beide Werke einem einzigen Autor angehören können.

1774 fallen die Puppenspiele, das Jahrmarktsfest, Pater Brei; die Satire Götter, Helden und Wieland und das Trauerspiel Clavigo. In dasselbe Jahr fällt Göthe's Zusammenleben mit Lavater, Basedow, Jacobi, Jung-Stilling, Klopstock, seine Promotheusfragmente und die vom ewigen Juden, Kunstlieder und Balladen; endlich seine erste Bekanntschaft mit dem Prinzen von Weimar.

1775 fällt Göthe's Bräutigamstand mit Elisabeth Schönemann, die er in der Poesie als Lili bezeichnet und er schreibt einige Singspiele, die er später versificierte. In demselben Jahr macht er mit dem Grafen Stolberg seine erste Reise in die Schweiz, wovon Briefe übrig; auch Stella ist aus dieser Zeit und der erste Entwurf zu Egmont. Am Ende des Jahrs, wo das Bräutigamsverhältniß wieder rückwärts gegangen, traf Göthe auf des Prinzen Einladung in Weimar ein; er ist zunächst nur lustiger Gesellschafter des Prinzen, findet an Wieland einen treuen Freund, versucht sich sogar als Schauspieler, und wird angestellt. Sein Gedicht Hans Sachs aus dieser Zeit.

1776 trifft Herder in Weimar ein und Göthe schreibt die Geschwister.

1777. Das Melodram Proserpina; Lila; Harzreise.

1778 fällt der Triumph der Empfindsamkeit und ein kurzer Aufenthalt in Berlin mit dem Herzog, wo er zwar nicht den König (Friedrich den Großen) aber seine ganze Umgebung sah. Nachher fällt ein Verhältniß mit einer Theater-Donna Corona Schröter.

1779 fällt die erste Abfassung der Iphigenia und seine Schweizer-

reise mit dem Herzog, wovon ebenfalls Briefe vorhanden; in der Carlsschule zu Stuttgart sah ihn Schiller zum erstenmal.

1780 fällt der erste Tasso, die Vögel, 1781 Elpenor. 1782 ist er mit Wilhelm Meister beschäftigt, 1783 fällt eine Reise nach Göttingen und Kassel. Von 1784 an stockt die Produczion, es wird nur das Gedicht die Geheimnisse und die Operette Scherz, List und Rache erwähnt. Göthe wurde das nördliche Clima Thüringens unerträglich und seine Sehnsucht nach Italien wurde zulezt eine förmliche Krankheit; nachdem er sich lang dazu vorbereitet, verschwand er im Herbst 1786 plötzlich aus der Karlsbader Bade-Societät und reiste südlich, mit jedem Breitegrad fühlt er sich glücklicher; es ging über München, Verona, Venedig nach Rom, und von da im Frühjahr 1787 nach Neapel und dann durch Sicilien, wo er sich neben poetischen Planen mit der Pflanzenphysiologie beschäftigt. Göthe's eigne Reisebeschreibung von Verona bis Palermo halt' ich für eines seiner vortrefflichsten Werke, er stand jezt im 37sten Lebensjahr und auf der höchsten Höhe seiner Kraft und indem er die Sehnsucht seines ganzen Lebens erfüllt sah, erscheint er uns im vollkommensten Lebensgenuß als ein vollendeter Mensch. Nur über einen Punct hat sich Göthe geteuscht; während er in Italien in den Schönheiten der Natur und der bildenden Kunst schwelgte, glaubte er diese Fülle des Genusses müsse sich auch seiner poetischen Productivität mittheilen, diß ist aber ein Irrthum, die geniale Arbeit will rüstige Kraft nicht passiven Genuß, Göthe hat in Italien in der Malerei und Naturwissenschaft dilettiert, aber nichts großes gedichtet. Er hat Iphigenia, Tasso und seine Singspiele in Verse gebracht, den Egmont umgeschrieben. Das sind aber keine Arbeiten für einen Mann, der im trüben Norden den Faust concipiert und geschrieben hatte; an diesem geschah wenig; die Hechsenküche hat er in einer römischen Villa geschrieben.

1788 kam Göthe aus Italien zurück und bald darauf entspann sich das Verhältniß mit Christiane Vulpius, mit der er in wilder Ehe lebte; indem sich dieser Zustand mit seinen römischen Erinnerungen combinierte, entstanden die römischen Elegieen. In dieses Jahr fällt auch Göthe's erste Zusammenkunft mit Schiller.

1789. Die meisterhafte Beschreibung des römischen Carneval und der Großcophta.

1790 kam Herzogin Amalie aus Rom zurück und Göthe reiste ihr nach Venedig entgegen; damals entstanden die venezianischen Epigramme. Er machte auch noch eine Reise nach Breslau, wo der Herzog als preußischer General war.

1791 übernahm Göthe die Theaterdirekzion.

1792 fällt seine Campagne in Frankreich mit dem Herzog. Auch diß ist eines seiner merkwürdigsten Werke; wie er in Italien sich im vollendeten Lebensgenuß darstellt, lernen wir hier den Mann bewundern, der in den ihm allerwidrigsten Situazionen eine so hohe Duldenskraft bewährt. Nachdem der Feldzug mißlungen war, zerstreute sich Göthe durch eine Rheinreise, bei Jacobi u. a., wo er das Fragment die Söhne des Megaprazon vorliest; dann reist er über Münster und Kassel zurück.

1793 zog sich Göthe aus Verdruß über die Greule der französischen Revoluzion in den plattdeutschen Reineke Fuchs zurück, den er in hochdeutsche Hexameter übertrug; arbeitete mit dem Maler Heinrich Meier von Zürich, machte sodann die Blocade von Mainz mit, die er beschreibt, und schrieb aus den Zeitelementen den Bürgergeneral, die Aufgeregten, die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten.

1794 fällt die nähere Bekanntschaft mit Schiller, die Episteln, Ausgabe des Wilhelm Meister.

1795 fallen die Bekenntnisse einer schönen Seele und der Schluß der Ausgewanderten mit dem Mährchen.

1796. Die Xenien mit Schiller, Alexis und Dora; er vollendet Wilhelm Meister und übersetzt den Cellini für Schillers Horen.

1797 wird Hermann und Dorothea vollendet und mehrere seiner schönsten Balladen, das Intermezzo, Zueignung und Prolog zu Faust geschrieben. Im Sommer reist er über Frankfurt nach Stuttgart, wo er mit meinem Vater und meinem Onkel Danneker zusammen ist, sie haben zusammen die Umgegend, Hohenheim, ein östreichisches Lager bei Fellbach besucht, und Göthe las in meinem elterlichen Haus seinen Hermann aus dem Manuscript vor, wovon er einen der ersten Abdrücke nachher von Nürnberg schickte mit einem selbstgeschriebnen Brief, den wir noch besitzen. In Tübingen wohnte er bei Cotta, neben dem neuen Bau zunächst der Stadtkirche. Auf der Reise durch Schwaben entstanden seine Balladen von der schönen Müllerin. In Stäfa bei

Zürich wohnt er bei Meier, dichtet die Elegie Amyntas, projectiert ein Epos Tell, auf einer Reise zum Gotthard, wo er den Tod der Schauspielerin Neumann erfährt, dichtet er seine Euphrosyne. Rückreise.

1798. Weissagungen des Bakis; deutscher Parnaß.

1799. Ein Epos Achilleis angefangen. Mahomet übersetzt.

1800. Tancred übersetzt. Farbenlehre. Die guten Weiber.

1801 fällt eine längere Krankheit, die er sich im feuchten Schloß von Jena zugezogen; im Sommer eine Cur in Pyrmont und Rückreise über Göttingen. Die natürliche Tochter angefangen.

1802. Einige Lieder und Was wir bringen.

1803. Cellini und natürliche Tochter geschlossen. Herders Tod.

1804. Frau von Stael und Johannes Müller in Jena. Ramnaus Neffe übersetzt.

1805. Schillers Tod, Epilog zur Glocke. Der Philolog Wolf bei Göthe.

1806. Endlich wird der erste Theil des Faust abgeschlossen. Am Tage der Schlacht bei Jena läßt er sich mit seiner Haushälterin trauen.

1807. Herzogin Amalie stirbt. Cur in Carlsbad. Pandora. Die Novellen der Wanderjahre.

1808. Gespräch mit Napoleon. Tod seiner Mutter.

1809. Die Wahlverwandtschaften geschrieben und die Biographie entworfen.

1810. Farbenlehre geschlossen. Carlsbad.

1811. Erster Band der Biographie. Besuch von Boisseree. Carlsbad.

1812. Biographie zweiter Band. Carlsbad, Bekanntschaft mit Beethoven.

1813. Rede auf Wielands Tod. Biographie dritter Theil. Auf der Reise nach Teplitz ist Göthen villeicht das drolligste politische Abenteuer begegnet; er war bekanntlich für die Franzosen und namentlich für Napoleons persönliche Größe eingenommen und der neupreußische patriotische Enthusiasmus war gar nicht nach seinem Geschmack; nun fuhr er in einen russischen Generalsmantel maskiert durch Meißen, eine Abtheilung lützowischer Jäger, worunter Fouqué, erkennen ihn, rufen ihm Vivat und verlangen schließlich, er soll ihre Schwerter

segnen; Niemanden ist villeicht ein Segensspruch so hart von den Lippen gegangen.

1814. Epimenides Erwachen. Eine Rheinreise, die er beschreibt; es ist merkwürdig wie Göthe, jezt 65 Jahre alt, auf einmal in seinen Greisenton verfällt. Die ganze früher treibende Subjectivität seiner Reiseberichte ist plötzlich in ein passives Anreihen der Weltobjecte umgeschlagen. (Das Stück ist aber erst 1816 verfaßt.) In ähnlichem Sinn beginnen in diesem Jahr auch seine Diwanslieder.

1815. Italienische Reise geschrieben. Eine abermalige Rheinreise, worüber Aufsätze. Diwan fortgesetzt.

1816. Tod seiner Frau. Diwan.

1817. Zweiter Theil der italienischen Reise. Er zieht sich vom Theater zurück; Naturwissenschaftliches.

1818. Carlsbad. Noten zum Diwan.

1819. Carlsbad. Seine Annalen geschrieben.

1820. Carlsbad. Novellen der Wanderjahre fortgesetzt.

1821. Marienbad. Zahme Xenien.

1822. Marienbad. Die Campagne in Frankreich geschrieben.

1823. Krankheit; Marienbad, in diesem 74sten Jahre die unglückliche Liebe.

1824. Beschäftigung mit Byron. Trilogie der Leidenschaft.

1825. Am vierten Band der Biographie und zweiten Theil Faust geschrieben.

1826. Helena. Novelle ohne Namen.

1827. Am Faust fortgefahren. In diesem Sommer hab' ich Göthe in seinem Garten bei Weimar meine Aufwartung gemacht, was zwar kein Ereigniß in Göthe's Leben, einigermaßen aber in dem meinigen ist.

1828. Tod des Großherzogs. Zweiter Aufenthalt in Rom geschrieben.

1829. Wanderjahre geschlossen und Briefwechsel mit Schiller.

1830. Tod der Großherzogin und von Göthe's Sohn. Krankheit. Ueber Saint-Hilaire.

1831. Abschluß des Faust und der Biographie.

1832. Tod am 22. Merz im 83sten Jahre.

Göthe's eigenste Natur ist die Lyrik. Jedes an uns im Leben rasch vorüberfliehende Motiv, das wir in der Weltzerstreuung übersehen oder beiseite liegen lassen, dieses dem gewöhnlichen Menschen unbedeutende zu fixieren, es in sich zu vertiefen und so festzuhalten, das ist das eigentliche Talent des Lyrikers. Bleibt es bei der momentanen Auffassung, beim Apperçu wie Göthe zu sagen pflegt, so ist es ein epigrammatisches Fragment, eine isolierte Lebenserfahrung. Sucht es der Dichter aus sich selbst zu erweitern und durch sinnige Betrachtung von verschiedenen Seiten zu vertiefen, so entsteht das Lied und erst das Lied ist das vollendete Kunstwerk des Lyrikers. Er ist darum der wahrhafte Gelegenheitsdichter.

Was uns bei Göthe zunächst entgegentritt ist ein seltsamer Widerspruch. Wir haben gesehen, daß sein Naturell auf einer sehr derben Sinnlichkeit beruht, daß er ohne die irdischen Güter weder leben noch sich begeistern konnte, und anderseits ist die Lyrik in ihrem Wesen ein so flüchtiges, ätherisches, geistiges, daß die Theorie Scheu hat sie nur zu berühren, und Göthe ist nicht nur anerkannt der größte Lyriker der deutschen Nation, man kann sagen, die ganze Weltgeschichte nennt uns keinen, den man ihm unbedingt vorziehen könnte. Wie Shakspeare auf der höchsten Höhe des Drama und etwa Cervantes auf dem der prosaischen Erzählung steht, so Göthe auf der reinsten Höhe der Lyrik. Dieser Widerspruch nun ist ein Factum, aber für uns ist es das Problem, welches die Theorie nicht sobald auf eine greifbare Formel bringen wird; die Schönheiten eines Homer und Shakspeare sind viel leichter zu construieren und zu deducieren als die Göthe'schen. Wir müssen sie darum vorläufig als ein Phänomen aufnehmen und uns daran erbauen so gut wir können. Diß Problematische ist aber der Reiz und das Geheimniß, das die Menschen für alle Zukunft an die Göthische Lyrik fesseln wird; wäre das Wort des Räthsels so leicht zu finden, so müßte er weniger Gehalt haben.

Göthe's gesammte Lyrik läßt sich in der Ausgabe von Riemer bequem überschauen, sie bildet einen mäßigen Folianten. Chronologisch läßt sich die Lyrik nicht aufstellen, denn ein solcher Dichter kommt in einer Laufbahn, die über ein halbes Jahrhundert umfaßt, tausendfach auf dieselben Wege zu wandeln; Göthe hat viele Werke öfters umgearbeitet und verbessert; man muß also das gleichartige zusammenstellen

und die einzelnen Dichtungen rubricieren, wie er selbst in den ersten Ausgaben schon gethan hat. Mit Recht aber stellt man die eigentlichen Lieder an die Spitze.

Nur die Zueignung von 1787 ist ein Proömium, wo der Dichter sich der Poesie als allegorischer Person gegenüberstellt, durch die er seine Sendung mit klar ausgesprochenen Gründen beglaubigen läßt. Es ist in reinen Octavstanzen geschrieben und hat die ganze virtuose Süßigkeit Göthischer Dicion in hohem Grade. Die Jahrszahl weist auf die italienische Reise, wo der Dichter auf seiner reinen Höhe stand.

Göthe's Lieder sind erotisch, anacreontisch wenn man will; sie sind im Ganzen betrachtet ein unerschöpfliches Brevier für Liebende, Lust und Trauer in den verschiedensten Situazionen aussprechend, ein wahrer Schatz von Lieblichkeit, der unsrer Literatur eine unverlierbare Provinz erobert. Allein sie sind aus den verschiedensten Zeiten des Dichters, an hundert verschiedne Mädchen und Weiber gesungen; da das Datum der meisten erhalten ist, läßt sich bei vielen die Person errathen; allein für jedes einzelne Gedicht die Veranlassung und die ganze Situazion sich vergegenwärtigen wollen, in der es entstanden ist, wäre ein undankbares Unternehmen. Das ätherisch flüchtige, was uns im schnellen Vorübereilen so zauberhaft duftig erscheint, müßte in der realen Unterlage wieder aufgehen und zunichte werden, das Lied ist die Libelle, die im Flug gesehen sein will, an die Nadel gesteckt und genau betrachtet, ist sie wie Göthe sagt schmutzig grau. Nur eines wollen wir darüber anmerken, daß diese Schmetterlinge sich allerdings nach einer deutlichen Polarität bewegen; die einen neigen sich mehr zum derben Realismus, worüber man z. B. das schon früh geschriebne Wahrer Genuß vergleiche, wo er sein Ideal einer wilden Ehe sehr bestimmt schildert, andre und zwar die schönsten dagegen bewegen sich nach einer absichtlich abstracten Sehnsucht z. B. Um Mitternacht, Geistesgruß, Schäfers Klagelied (das Hegel mit Recht bewundert) u. s. w. Wir wollen uns hüten, über diese unschätzbaren Kleinigkeiten weitere Worte zu machen.

Auch die Geselligen Lieder gehören zu Göthe's unsterblichsten Arbeiten. Hier wird nicht eine individuelle Leidenschaft besungen, sondern der resolute Lebensmuth freigesinnter gebildeter Männer, die beim Wein zusammentreten, auf's energischste ausgesprochen, es sind

die musterhaftesten Trinklieder. Die paar Freimaurerlogenlieder sind zahmer und schwächer wie alles was ein Geheimniß einzuschließen prätendiert.

Göthe hat die meisten Lieder in der Jugend geschrieben, in mittlern Jahren werden sie seltner, obwohl sie nie ganz verstummen. Man hat aber schon oft die Bemerkung gemacht, daß ein Mann, wenn er über die mittlere volle Lebenskraft hinüber ist und das Alter sich zu melden beginnt, in die Neigungen seiner Jugendjahre zurückkehrt und so gewissermaßen eine umgedrehte Jugend erkennen läßt; diß geschah bei dem gesunden Göthe erst um das 65ste Jahr. Veranlassung wurde ihm, wie er selbst erzählt, die Hammersche Uebersetzung der persischen Lieder des Hafis, die ihn mit der eigenthümlichen Intensität orientalischer Lyrik überraschte. Auf einen gewöhnlichen Sterblichen hätte freilich dieses Buch schwerlich ein solches Wunder gewirkt; denn diese Uebersetzung ist nicht nur sehr holperig, sondern auch höchlich diffus und unklar im Ausdruck, so daß es dem Leser äußerst schwer wird, irgend einen Faden des Zusammenhangs aus diesen Gedichten herauszufinden. Das ist freilich zum Theil der wirkliche Fehler des Originals, denn die islamitische Logik ist allerdings nicht so scrupulos methodisch wie die europäische; allein seit wir orientalische Uebersetzungen von Rückert, Daumer u. a. haben, sind uns diese Gedichte doch mehr keine solche sibyllinische Blätter wie sie bei Hammer erscheinen. Es bedarf oft bloß einer geschickt eingeschobenen europäischen Partikel, um uns orientalische Sätze in dem rechten Zusammenhang erscheinen zu lassen.

Noch weniger aber konnte sich Göthe, der keine philologische Geduld hatte, mit den Originalen seines Dichters befassen. Er erzählt mit großer Naivität, er habe sich zwar nicht an die persische Grammatik gewagt, aber doch sich gelegentlich versucht persische Schrift mit allen ihren Schnörkeleien sehr zierlich nachzuzeichnen. Diß erinnert uns wieder an die Jugendschrulle, wo er Hebräisch lernt, um das Judendeutsch zu entziffern. Mit der Schrift war hier gar nichts erreicht, denn die arabische Schrift wurde bekanntlich der persischen Sprache zu ihrem größten Schaden aufgedrungen und ist also nichts weniger als ein nazionales Element. Auch die Form des persischen Gasels, die er einigemal nachzuahmen versucht, ist ihm ganz mißlungen; erst Rückert hat uns die Sache klar gemacht. Göthe las aber was er in

europäischen Sprachen über Persien erreichen konnte, englisches und französisches, Reisebeschreibungen und vieles andre.

Die Hauptsache ist aber, Göthe's lyrisches Genie ahnte auch in der schwächsten Nachbildung hier eine congeniale Kraft, welche einen Rest seines Jugendenthusiasmus entzündete und zur Flamme brachte und er fängt jezt auf einmal wieder an, freilich in etwas andrem Ton als ehmals, Lieder zu dichten. Diesen veränderten Ton sollte nun das orientalische Costüm colorieren und das war ein glücklicher Gedanke. Es sind wundervolle Partieen in diesem westöstlichen Diwan enthalten, ganz vorzüglich, wo er entschieden didactisch Resultate der Lebenserfahrung in körnige Perlen des Ausdruckes zusammenfaßt und wo er zum Theil in die höchsten Regionen des Idealismus hinaufreicht. Welche weltbeherschende Tiefe liegt z. B. in dem einzigen Vers:

Und so lang du das nicht hast,
Dieses Stirb und Werde,
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunkeln Erde.

Ein Greis, der dieses Resultat des Menschenlebens zieht, ist sicher des höchsten Idealismus empfänglich und der Vers verdient seinen realistischen Vergötterern zur Beherzigung empfohlen zu werden. Gleichwohl hat dieser Diwan auch seine andre Seite. Wenn Hegel in einer schon citierten Aeußerung sich so ausdrückt, Göthe habe in seinen frühern Werken wie Werther u. s. w. die Prosa der Liebe ausgesprochen und erst im Alter von den Orientalen die Poesie der Liebe kennen gelernt, so ist diß ein barocker und unwahrer Ausspruch. Was im Diwan idealistisch ist, ist nicht verliebt, vieles andre aber, was wirklich verliebte Situazionen zeichnet, ist gar nicht so idealistisch; man fühlt in jeder Zeile den Greis, der nicht alt werden möchte, und der von sich selbst einmal beichtet:

Schau' ich diese rothen Backen
Und ich wünsche sie zurück.

Ein andermal sagt er, es sei das härteste für den Alten, eine jugendliche „Zahnreihe“ ohne Neid zu betrachten. Ein Greis, der jung thut, ist immer ein widerliches Bild. Hierin ist Wieland, der sonst eben kein Philosoph war, Göthe überlegen; er spricht überall

seinem Alter gemäß und wenn ihn der physische Trieb verläßt, ist er, wie jeder vernünftige Mann, mit der Ordnung der Natur einverstanden und identificiert. Kein Verliebter, er mag jung oder alt sein, wird Göthes Greisenlieder gegen seine Jugendlieder eintauschen wollen, denn diese stehen, weil sie die unreflectierte wahrhafte Natur geschaffen, unendlich höher und wir überzeugen uns an diesem lebendigen Beispiel aufs klarste, daß einzig die Jugend das wahrhafte Alter der Lyrik und der Erotik ist. Daß ein Mann, der sich den siebzigen nähert, den westöstlichen Diwan geschrieben, bleibt uns ein köstliches Monument für diese energische Persönlichkeit, aber es bleibt dennoch ein curiosum und Niemand wird diesen Diwan als sein Liebesbrevier benützen wollen. Göthe passierte hier ein ähnliches wie dem gealterten Cervantes, der die geniale Energie seines Quixote und seiner Novellen in der süßlichen Frömmelei seines Persiles persiflierte.

Erfreulicher ist es, Göthe in der höchsten Fülle seiner Manneskraft zu lauschen, wo er zwar nicht mehr Jüngling aber doch mit Jugendkraft die Seligkeit einer befriedigten Leidenschaft vor uns ausspricht und diß besitzen wir in seinen Elegien. Dem Gehalt nach könnte man sie auch Idyllen nennen. Sie sind in dem antiken Distichon, dem sogenannten elegischen Versmaß geschrieben. Unsre deutsche Sprache ist freilich nicht mehr rhythmisch genug, um es mit den alten Sprachen im Wettkampf aufzunehmen, aber wer den Gang jener im Ohre bewahrt, kann doch auch deutsche Hexameter und Pentameter lesen, und wenn es so immer auch mehr ein exotischer als nazionaler Genuß heißen muß, so sind doch der classisch gebildeten Männer unter uns genug, um dem Dichter ein großes lauschendes Publicum zu bilden; wir können uns immer trösten und vermessen, daß keine südlich und westlich uns begränzende Sprache dem antiken Numerus so nahe kommt wie unser Deutsch. (Bloß das Schwedische hat villeicht einen kleinen Vorsprung hierin.) Wir haben alle Ursache auf diesen köstlichen Besitz stolz zu sein. Unter diesen Elegien tritt die Reihe der zwanzig Römischen mächtig hervor, deren historische Entstehung wir oben angedeutet haben. Es wäre lächerlich hier den sittlichen Mangel zu premieren, daß der Dichter die Liebe nur in der Form einer wilden, nicht einer geweihten Ehe verherrlicht; für diese Form paßte schlechterdings nur dieser Inhalt, wenn er auch bloß als fingierter

gedacht wäre. Aber der Dichter schildert darin sein eigenes Glück, und das hat dem Werk das ganze sprühende Feuer der Wahrheit eingegossen. In Deutschland ist die wilde Ehe ein der Sitte anstößiges; was konnte nun der Dichter glücklicheres ersinnen, als sein Gemälde in das Local des modernen Rom zu versetzen, das ihm noch in ganz frischer Erinnerung lebte und das er hier in allen seinen Erscheinungen uns lebendig vor die Sinne stellt? War aber diß classische Local einmal gegeben, so schlossen sich naturgemäß die mythologischen Erinnerungen daran, welche den Gedichten zur phantasiereichen Zierde gereichen. Aus dieser Verbindung entsteht so eine Reihe der zierlichsten Lebensbilder, die unsre in solchen Dingen bekanntlich schüchterne deutsche Muse mit Stolz vorzuweisen alle Ursache hat.

Die übrigen einzeln stehenden Elegien sind aber nicht minder anziehend. Alexis und Dora ist eine reizende Reminiscenz seiner italienischen Seefarten, und die Ficzion einer schüchternen dißmal sehr sittlichen Liebe ist mit den lebendigsten Farben des schönen Süden geschildert. Der neue Pausias und sein Blumenmädchen, ein schon von Wieland benützter Stoff, ist wohl auch eine persönliche Reminiscenz des Dichters und schildert lebendig eine wilde Scene der Eifersucht, doch ist der durchgeführte kurz gemessene Dialog dem natürlich ruhigen Fluß der Elegie ein fühlbares Hinderniß. Ueber vieles dagegen ragt Euphrosyne hervor; Göthe hatte auf der Reise in die Schweiz den Tod der Schauspielerin Becker, gebornen Neumann, erfahren; wie er nun auf die Höhe des Gotthard kommt, imaginiert er ihren Geist, der ihm in den Wolken erscheint, an ihre Liebe erinnert und ihr Gedächtniß der Welt zu erhalten bittet. Es ist diß wie man weiß eine von Göthes Theater-Amouren, deren er mehrere gehabt hat; die Ausführung dieses Gedichts aber, wie er der Schülerin den shakspearischen Arthur einstudiert, ist entzückend geschildert und läßt uns das zweideutige des Verhältnisses leicht übersehen. Daß es auf individuellen Erinnerungen beruht, sieht man schon daran, daß er den Geist der ungrammatischen Form des Imperativ: Vergesse mich nicht! sich bedienen läßt, was Göthe nicht in eigner Person sagen würde, hier aber allerdings dem Vers als Dactylus Vorschub leistet. (Auch im Diwan kommt, wohl aus dem gleichen Grund, einmal der Imperativ sprече vor.) Auch findet sich in diesem Gedicht das grammatisch berühmte: Pene-

lopeia, die treuste der Weiber. Auch Amyntas entstand auf jener Schweizerreise; es ist eine liebliche Erinnerung an seine zu Hause gelassene Geliebte, die er nicht mehr entbehren kann. Das kleine Fragment Wiederkehr wird hoffentlich kein Pendant zu Alexis und Dora vorstellen sollen. Die zu Haus gelassene Freundin feiert auch das Proœmium zu Hermann und Dorothea, wo der Dichter fühlt, daß er bald ergrauen wird; er rühmt Voß um seinen Homer und die Luise, die ihn zu dem epischen Gedicht begeistert haben, in rührender Gemüthlichkeit. Zugleich gesteht er, daß er Properz das nächste Vorbild zu seinen römischen Elegien verdankt, und daß er, mit Recht, selbst dem zotigen Marzial seine Aufmerksamkeit nicht entzogen habe.

Einmal nahm Göthe einen Anlauf Episteln in Hexametern nach dem Vorbild des practisch räsonnierenden Horaz zu schreiben. Es ist aber bei wenigen Bruchstücken geblieben.

In den Jahren 1807—8, unmittelbar nachdem er die durch die Romantiker neuaufkommende Form des Sonetts in einem Spottgedicht lächerlich gemacht hatte, läßt sich der Dichter gleichwohl verführen, selbst auf diese reizende Form einzugehen, was er sich durch das Motto entschuldigt: Jede Form sie kommt von oben. Göthe hat die Petrarkische Form sehr rein und schön nachgebildet, aber der Inhalt ist nicht petrarkisch: es liegen einzelne Liebes-Situazionen zu Grund die uns eher an die wenig idealisierten Shakspearischen Sonette erinnern könnten; einige scheinen sich auf die bekannte junge Freundin Göthes, Bettina Brentano zu beziehen. Im ersten Sonett scheint mir ein Schreibfehler zu sein; für staunt wird staut zu lesen sein. Das Schlußsonett Charade scheint sich auf den Familiennamen einer Geliebten zu beziehen.

Was unter dem Namen Oden verzeichnet ist, sind lauter Jugendgedichte. Es sieht fast aus als wollte dieser Namen mit Absicht der gelehrten Ode Klopstocks sich opponieren, denn sie sind im laxesten Versmaß; nur die Reimlosigkeit haben sie mit Klopstock gemein und das soll wohl das Wort besagen. Darunter sind zwei Gedichte, die zu einem lyrischen Drama Mahomet bestimmt waren, wo die Analogie des Menschengeistes mit der Kreißbewegung des Wassers auf unsrem Planeten geistreich ausgeführt wird. Die Ode Meine Göttin ist für die theoretische Selbstbetrachtung des Kunsttalents sehr merkwürdig. Das Gedicht Harzreise im Winter ist aus so dis-

paraten und speciellen Motiven zusammengesetzt, daß der Dichter sich in spätern Jahren entschloß es selbst zu commentieren. Er hatte mit einer Jagdgesellschaft Weimar verlassen, und im Harz angelangt, macht er einen Abstecher zu einem jungen Sonderling, der an der damaligen Werther-Krankheit leidend den Dichter um Rath und Hilfe angefleht hatte; am Schluß wird noch auf den Bergbau angespielt, der den Dichter ebenfalls beschäftigte. Das Gedicht an Schwager Kronos ist in einer Postchaise geschrieben, was den Rhythmus vortrefflich characterisiert, die Analogie zwischen Reise und Leben muß man als höchst geistreich anerkennen. Das Stück Wandrers Sturmlied dagegen ist aus der Zeit, wo er die Umgegend Frankfurts zu Fuß zu durchwandern pflegte; und wo er sich keck und etwas formlos der Kraft seines Genius vertraut, um allen Unbilden der Witterung jugendmuthig Trotz zu bieten. In dem Bild Seefart scheint symbolisch die vom Vaterhaus aus mit Sorge betrachtete Uebersiedlung des Dichters an den Weimarer Hof dargestellt zu sein. Adler und Taube; schon aus der Jahrszahl ist unzweifelhaft, daß dieses Stück des Dichters Selbstgefühl dem predigenden Lavater gegenüber geistreich ausspricht. Das Stück Prometheus finden wir später in dramatischer Verbindung. Ganymed spricht schön den ästhetischen Pantheismus eines ungeschwächten Jugendgefühls aus; es scheint aber ziemlich spät aufgeschrieben. Gränzen der Menschheit und das Göttliche kann man eine sittliche Selbstbeschränkung des Pantheisten nennen.

Die unter die Rubrik Cantaten gestellten Stücke sind wie sich versteht für musicalische Zwecke gedichtet und sind alle aus ziemlich später Zeit. Die erste Walpurgisnacht ist eine wunderliche Phantasie des Kampfs der lezten Heiden gegen das Christenthum, was uns an die altböhmischen Gedichte erinnert, die gegen das deutsche Element opponieren.

Wir kommen jezt auf die vage Rubrik der vermischten Gedichte, die der Dichter selbst nicht weiter zu characterisieren sich die Mühe nahm, worunter also das verschiedenste begriffen werden kann.

Das Gedicht deutscher Parnaß würde sich im Ton den Oden anschließen, wenn es nicht gereimt wäre. Es ist eine Art Absagebrief gegen die wilde Sturm- und Drangperiode der deutschen Poesie, mit der er selbst in der Jugend zu gehen meinte, über deren verkehrte

Tendenzen er nun aber aufgeklärt und geläutert ist. Ein dem verwandtes Stück ist das Neueste von Plundersweilern von 1780 im Hanssachsischen Vers, eine literarische Satire die zu einer Zeichnung gefertigt wurde, von energischer Ausführung, worunter sich die satirischen Wendungen auf seinen eignen Werther und auf Klopstock besonders bemerklich machen. Musen und Grazien in der Mark dagegen ist offene Satire auf die hausbackene Idyllpoesie; ich glaube man bezieht es auf einen Poeten Schmidt; es brauchte aber weniger Modificazion, so würde es auch die Vossische Idylle mit in den Kauf nehmen. Lilis Park ist eine formlose aber geniale Satire auf seine Bräutigamstage, wo er seine Rivalen als Bestien und sich selbst als Bären auftreten läßt, in unübertrefflichem Humor gedichtet. Liebebedürfniß. Ein humoristisches Recept für Traubenpomade. Die Musageten. Humoristisches Lob der Fliegen, die den Morgenschläfer zur Arbeit wecken. Morgenklagen. Fällt in die erste Bekanntschaft mit seiner Frau; ein bekanntes Motiv aus Horaz, aber ausgeführt im Metrum und der reim- und schmucklosen Anschaulichkeit des ßerbischen epischen Gedichts, das er in seinem Asan Aga hatte kennen lernen. Der Besuch, dieselbe ßlawische Form und wie es scheint dieselbe Person. Auch der Becher ist in der ßlawischen Form. Die Trilogie der Leidenschaft besingt die lezte unglückliche Liebe des 75ers; wir wollen das auch mit dem Mantel der Liebe bedecken. Es folgen ähnliche Dinge; namentlich das Zurückwünschen der Jugend und Liebe, für die ihn der Ruhm nicht entschädige. Bei Betrachtung von Schiller's Schädel, 1826, ist eine wundervolle vom Geist des gefeierten Freundes durchwehte Elegie in der schweren Terzinenstanze des Dante. Stammbuch J. P. Regniers, köstlicher Jugendscherz in Hans Sachs Manier. V. 14 muß es heißen feine Knaben. Erklärung eines alten Holzschnitts, Hans Sachsens poetische Sendung. Diß ist unbedenklich eines der lieblichsten von Göthes Gedichten; er erkannte die ganze Intensität, die in der frommen Bürgerlichkeit des tüchtigen Schusters eingeschlossen ist und hat ihn herrlich gefeiert, wohl fühlend, wie gewaltig diese naive Kraft auf Versform und den ganzen nazionalen Ton eingewirkt hat, der seinen eignen Faust zum Stolze der deutschen Literatur machen sollte. Die alterthümlichen

Sprachformen des Meistersängers sind characteristisch aber keineswegs pedantisch nachgebildet.

Hier schließen sich nun noch weitere Rubriken an. Eine Gruppe Religion und Kirche bringt uns zuerst das älteste von Göthe erhaltene Gedicht die Höllenfart Christi, 1765. Diese Knabenarbeit, eigentlich ein aufgegebenes Pensum, ist merkwürdig weil es bereits die Sprachgewandtheit und den fließenden Rhythmus des werdenden Poeten zeigt; sonst ist es noch ganz formell, die eigentliche Subjectivität ist noch nicht erschlossen, es ist alles Tradizion; was Wieland durch eine lange Jugend festhielt, hat Göthe mit diesem eben in der Pubertätsentwicklung abgefaßten Gedichte abgethan, denn was wir sonst von ihm haben, spricht von Anfang eine sehr festgehaltne Lebensrichtung aus, von der hier noch kaum die Ahnung zu finden ist; denn im Knabenalter ist alle Kraft noch bloße unerschlossne Möglichkeit.

Kirchengeschichte; klingt ziemlich frivol; so auch was folgt; in der verlangten Ewigkeit wäre nichts zu hoffen als „verklärter Klatsch" Ein erschöpfendes Wort ist:

Wer Wissenschaft und Kunst besitzt
Hat auch Religion;
Wer jene beiden nicht besitzt,
Der habe Religion.

Damit ist den Frommen gründlich der Krieg erklärt. Dann werden die Sachsen für ihren Christenhaß gepriesen und zuletzt Luther für den Protestantismus in demselben Sinn. Der ewige Jude. Göthe hat sich schon in der Studentenzeit bis zu Lavaters Besuch mit diesem Thema getragen, worin er seine religiösen Scrupel niederlegen wollte, und wovon das wichtigste im Faust sein Unterkommen fand. Das erhaltne Fragment ist episch und im hanssachsischen Styl; einige witzige Wendungen sind darin, der Ton aber ist für Göthe zu gemein angeschlagen und konnte ihn nicht fördern. Ueber das Fragment die Geheimnisse, kurz vor der italienischen Reise geschrieben, hat Göthe selbst einen kleinen Commentar geschrieben; das Gedicht ist in ziemlich reinen Octavstanzen geschrieben und liegt also die Form des italienischen Rittergedichts vor; dem soll aber offenbar ein allegorischer Sinn unterschoben werden, was uns an Spencer erinnern könnte; der Grundgedanke steckt in der Aeußerung, daß das Christenkreuz hier mit

Rosen umwunden als Symbol auftritt; auch der Namen Humanus deutet auf die Tendenz des Ganzen. Göthe erklärte nun, es hätte sollen den Gedanken ausführen wie alle positiven Religionen zur Zeit ihrer schönsten Blüte nur den höchsten reinsten Menschensinn auszudrücken berufen gewesen und das ist allerdings der Mittelpunct von Göthes Lebensbetrachtung, die man als ästhetischen Pantheismus characterisieren muß. Ein so langathmig angelegtes Gedicht mußte aber Göthe bald monoton werden und so blieb es mit Recht liegen.

Unter der etwas seltsamen Rubrik Gott, Gemüth und Welt finden wir zuerst eine Reihe gnomischer Sprüche, welche den pantheistischen Gott aus der Natur entwickeln sollen. Dasselbe Thema führen die nächstfolgenden Gedichte aus. Dagegen in didactisch epischer Form sind die beiden Stücke Metamorphose der Pflanzen und der Thiere behandelt, jenes Disticha, dieses Hexameter. Die orphischen Urworte construieren das Leben aus fünf Grundbegriffen. In Howard's Ehrengedächtniß werden die Wolkenformen classificiert. Andres Metereologische führt ihn auf seine geliebte Farbenlehre, wo die Polemik gegen Newton das unerschöpfliche Thema bildet. Darunter das berühmte Wort gegen das Haller'sche: Ins Innre der Natur — (o du Philister!) mit dem geistreichen Schlußwort:

Dich prüfe du nur allermeist,
Ob du Kern oder Schale seist.

Nur hätte er den Kern der Natur nicht ins Herz des Menschen sondern in den Kopf verlegen sollen. Die Weisen und die Leute, humoristisches Examen der griechischen Philosophen.

Unter der Rubrik Parabolisch sind köstliche Perlen der Lebensweisheit in lebenvollen, heitern und neckischen Gleichnissen ausgesprochen, worin Göthe ein wahrhaft comisches Talent verräth; zum Schluß die zierliche Legende von Sanct Peter und dem Hufeisen im Hanssachsischen Ton.

Derbere Dinge stehen unter den Invectiven, da sie auf Individuen deuten. Die frühern sind höchst genial, zum Theil unsauber. In den spätern gegen die falschen Wanderjahre ist es dem alten Herrn doch etwas unheimlich zu Muthe, darum können sie auch den Leser nicht erfreuen.

Politica. Sie sind alle aus später Zeit und machen im Ganzen

einen peinlichen Eindruck, weil Göthe in der That die ganze Größe seiner Mission mißversteht, wenn er sich im Alter verführen läßt, einer Parteigesinnung seine Stimme zu leihen, die wenigstens der Hälfte der Nazion ins Gesicht schlägt. Der Mangel an ideeller Ansicht der Geschichte liegt hier nackt zu Tage. Kunst. Bei der bildenden Kunst ist er zu Haus, obgleich nur als nie fertiger Dilettant. Die Stücke sind zum Theil aus früherer Zeit. Der Wandrer in seinem reimlosen Odenstyle dialogisiert, eine liebliche idyllische Scene, fast in der Manier Hebels gedacht, nur ist der Naivität des italienischen Weibes der pathetische Enthusiasmus des nordischen Künstlers entgegengesetzt. Merkwürdig ist diß Stück schon von 1771 datiert und man sollte es fast für eine Vision der ihm bereits in der Seele vorschwebenden italienischen Reise ansprechen. Künstlers Morgenlied, auch reimlos wie Klopstocks Heinrich der Vogler rhythmisiert. Es fällt vor die römischen Elegien; zuerst Erinnerung des römischen Künstlerlebens, wo er Andacht liturgischer Lezion im Homer liest und sich zu Schlachtskizzen begeistert, dann aber das Liebchen den Schlachten vorzieht. Amor als Landschaftmaler, aus derselben Zeit und auf dieselbe Person, nur dißmal in dem schon erwähnten slawischen Versmaß. Die folgenden Stücke fallen ins lezte Jahr zu Frankfurt. Er spricht seine brennende Kunstbegeisterung im Gegensatz zur pedantischen Kennerschaft humoristisch comisch aus. Aus späterer Zeit ist die Diana von Ephesus, welche das griechische Ideal gegen den gedachten Gott festhalten will in seiner bekannten Manier. Die Griechen werden über alles gesetzt. Hieran schließen sich von selbst die Gedichte zu Bildern, zuerst den Tischbeinischen gezeichneten Idyllen, wozu er noch einen Commentar schrieb; sodann zu seinen eignen Handzeichnungen. Solche Gedichte können nie ein selbständiges sein.

Hieran schließen sich die Weimarer Maskenzüge aus früherer und späterer Zeit, sie sind allegorisch, repräsentierend, einzelne Gestalten erläuternd, aber wie die vorigen nicht selbständige Kunstwerke. In Weimar fiel die Maskenlust mit dem Geburtstag der Herzogin zusammen und diese wird darum in den Gedichten verherrlicht; sie erinnern uns an ähnliche Hoffeste bei Calderon und Moliere. Das bedeutendste unter diesen Gedichten ist jedenfalls der Maskenzug vom Jahr 1819 vor der Kaiserin Mutter von Rußland, wo Göthe die

poetischen Erzeugnisse der Weimarer Dichter sinnreich characterisiert und commentiert, die bereits verstorbenen Wieland und Herder werden in ihren Werken Musarion, Oberon, Cid u. s. w. vorgeführt, und geehrt, dann Göthes eigne Werke repräsentiert durch Götz und Faust; wahrhaft groß gedacht ist aber daß er Schiller den lezten und Ehrenplatz einräumt der in seiner Braut, Tell, Wallenstein und Demetrius gefeiert wird. Auch der Personenzettel ist glücklicherweise erhalten; es ist eine adeliche, zum Theil höchste Gesellschaft, doch wie es scheint mit Schauspielern gemischt; das interessanteste ist daß Göthes und Schillers eigne Familien sich an der Darstellung betheiligten. Wie es scheint spielte Göthes Frau die Zigeunermutter im Götz, sein Sohn den Mephistopheles und seine nachherige Schwiegertochter eine Marketenderin im Lager, Schillers ältester Sohn den Götz von Berlichingen, seine ältre Tochter den allegorischen Knaben Schlaf und die jüngste läuft unter den Zigeunerinnen.

Wir wollen hier kurz der Theaterreden gedenken. Humoristisch heiter ist die Trauerrede auf den Weimarer Maschinisten Mieding von 1782. Dagegen der Epilog zu Schillers Glocke als dessen Todesfeier ist ein Gedicht auf das unsre Nazion stolz sein darf. Schöner hat nie der Genius den Genius gefeiert und anerkannt als Göthe hier gethan hat. Schön gedacht und ausgeführt ist auch der Epilog zum Essex von 1813. In dem Berliner Prolog von 1821 sind wenigstens einzelne Partieen durch tiefsinnige Didactik merkwürdig.

Hieran schließt sich eine Reihe von Gedichten, die Göthe im Namen der Bürgerschaft von Carlsbad aufgesetzt. Er hatte 1810 und 12 dort Gesundheit gesucht und gefunden und in dankbarer Erregung im Namen der kleinen Stadt die Herscher angesungen, einiges ist diplomatisch förmlich andres sinnreich und schön; das lezte Lied vom Juli 1812 an die Gemahlin Napoleons ist freilich keine glückliche Prophezeiung geworden.

Jezt folgt eine lange Reihe von Gedichten die an einzelne Personen gerichtet sind, Zuschriften, poetische Episteln, meist epigrammatisch wie die Mehrzahl der Marzialischen Epigramme, freilich zahmer als diese.

Es sind aber auch längere Stücke darunter und gleich das erste, Ilmenau 1783, ist eines der aufrichtigsten Selbstbekenntnisse, die wir

von Göthe besitzen und darum im höchsten Grad der Erforschung werth. Das Verhältniß des Dichters zu seinem Herzog, seine innersten Zweifel, Befürchtungen und Hoffnungen hat er villeicht nie so klar vor sich selbst und andre hingestellt, obwohl im einzelnen manches für uns im Halbdunkel bleiben muß; es ist auch absichtlich verschoben, an welchen Stellen der Dichter in seiner eignen Person spricht was sich eher aus dem Gehalt des Ganzen herausfühlen läßt; für gründliche Commentatoren bleibt hier ein fruchtbares Feld.

Ein zweites niedlich humoristisches Stückchen ist das an die Princessin Caroline vom October 1807, wo er die Noth der Jenaer Schlacht und seinen Dilettantismus schildert. Das Lied an Zelter 1828 ist merkwürdig, weil die Weise seines Jugendlieds die Generalbeichte freilich als matteres Echo nachtönt.

Eines der längsten und bedeutendsten Stücke ist das an Fräulein Öser von Frankfurt aus geschriebne, wo er uns die frischen Erinnerungen seiner Leipziger Studentenzeit mittheilt. Es ist eine vertrauliche Epistel in etwas altväterischen Reimen, worin die Frankfurterinnen zu Verherrlichung der Leipziger Bildung derb mitgenommen werden; man muß aber gestehen daß der Ton des Briefs an eine Person von Stand und Bildung fast zum Erschrecken frei und verwegen ist; das macht aber das Stück picant.

Schön ist das kleine Gedicht an Schiller mit einer Mineraliensammlung von 1797 und enthält die geistreichste Schmeichelei. Comisch ist auch das vierte Stückchen an Tischbein von 1806.

Ein niedliches Gedicht von Carlsbad 1808 an Silvien wie es scheint ein junges Landeskind, das den vornehmen Herrn als Führerin durchs Gebirge diente und dafür belobt und besungen wird. Die Form ist Nachbildung einer americanisch-deutschen Herrnhuterepistel, die in Göthes Werken steht, und durch die doppelten Reime und kurzen Verse von eigenthümlichem Effect.

Unter den fast zahllosen Kleinigkeiten der spätern Zeit finde ich ein Wort contra Jean Paul characteristisch. Dieser hatte höchst abgeschmackt einem Knaben, Göthe's Enkel in sein Stammbuch die flache Sentimentalität geschrieben: Der Mensch hat dritthalb Minuten, eine zu lächeln, eine zu seufzen und eine halbe zu lieben, denn mitten in

dieser Minute stirbt er; Göthe setzte darunter das für den Knaben natürliche:

Ihrer sechzig hat die Stunde,
Ueber tausend hat der Tag,
Söhnchen, werde dir die Kunde,
Was man alles leisten mag.

Ein hochherzig ehrendes Wort ist auch das, welches Göthe 1823 an Lord Byron nach dem Süden abgesendet.

Witzig ist die Grabschrift auf einen Schauspieler:

Viel Personen sind in dir gestorben,
Und du hast sie alle gut gespielt.

Das ist in Marzial's Geschmack. Da wir aber jezt auf das eigentlich epigrammatische losgehen, so wird es am Platz sein, vorher der chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten von 1827 zu gedenken; sie sind sichtbar aus der Lectüre des Schi-King und des Romans die beiden Basen hervorgegangen und schließen sich schön an die sonstigen orientalischen Phantasien des Dichters. Das practisch ästhetisch behagliche des chinesischen Mandarinenthums war ganz im Geschmack des alten Herrn.

Wir wenden uns jezt zu den Epigrammen und beginnen mit der Gruppe, welche „der antiken Form sich nähern." Göthe hat im Motto das moderne Distichon vortrefflich characterisiert durch den Zweifel:

Stehn uns diese weiten Falten
Zu Gesichte wie den Alten?

Vollkommen dem Begriff des griechischen Epigramms entspricht das Lobgedicht auf den edeln Herzog von Braunschweig, der 1785 das Opfer seiner Menschenliebe geworden. Auch Anacreons Grab ist in diesem Sinn ausgezeichnet. Mit Recht berühmt ist auch das Epigramm auf Sakuntala, dessen lezter Vers aber ohne Zweifel heißen muß: Nenn' ich Sakuntala dir, denn die Form dich, Sakontala im Vocativ, paßt nicht gut zum vorausgehenden Willst du. Characteristisch ist das dritte „Distichon" wo er Newtons Lichttheilung mit der Dreieinigkeit vergleicht. Darauf das Hundert Venezianischer Epigramme von 1790 mit dem genialen Motto:

Wie man Geld und Zeit verthan
Zeigt das Büchlein lustig an.

Göthe steht auch hier auf dem Gipfel seines Lebensgefühls; er spricht offenherzig über alle seine Verhältnisse, scherzt mit Kindern und lustigem Gesindel und durch die ganze Sammlung geht doch die Sehnsucht an den heimischen Herd und die zurückgelassene Freundin. Die Distichen sind villeicht seine schönsten. Die Weissagungen des Bakis sind eigentliche Räthsel meist politischen Inhalts die man nur aus dem Detail der Tagesgeschichte entziffern könnte, weshalb ihr wirklich ästhetischer Gehalt schwerlich diese Mühe belohnen würde. Klar und schön dagegen sind die Vier Jahreszeiten, obgleich sehr ungleich; der Frühling vergleicht galanter Weise die Schönen mit Blumen; der Sommer enthält Liebesepisteln; der Herbst weicht ganz aus der Bahn und besingt theorethische Probleme, zum Theil Xenien aus der Verbindung mit Schiller, dann Politisches; der Winter schildert sehr sinnig allegorisch das Leben unter der Form der belebten Eisbahn.

Wir kommen jezt auf die Epigramme in moderner Versform. Es sind sehr verschiedenartige Dinge; zuerst zwei Sonette; das erste ist das früher erwähnte Spottsonett auf die Sonettisten, wo er die Form „geleimt" nennt, das zweite aber früher geschriebne giebt dazu die Palinodie, indem die künstliche Form gepriesen wird durch die Worte:

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.

Die folgenden sind meist versteckte Dichtercritiken. Kein Vergleich, gegen Jean Pauls Sprachverbesserungen. Für die Einheit der Ilias plädiert das Gedicht Homer wieder Homer (das aber ohne Comma zu drucken wäre). Zuweilen kommt eine Marzialische Pointe vor, häufiger aber sind auch hier verliebte Gedichte, die ans Lied streifen. Eine prächtige Humoreske ist das Diner zu Coblenz mit Lavater und Basedow, nur ist das „Weltkind" des Schlußverses ein zu zweideutiger Ausdruck. In Meeresstille und Glückliche Fart ist der Gegensatz des Trochäus und Amphibrachys meisterhaft ausgebeutet. Eine der tiefsinnigsten Auffassungen des Psychologen Göthe ist die Characteristik der Lebensstufen in dem Epigramme Grabschrift. In dem Gedicht Feindseliger Blick spricht sich Göthes lächerliches Vorurtheil gegen Brillen aus; er der gut sah und auf fernsichtige Augen noch im Alter stolz war, sezt thörichter Weise voraus, der

Myops der einer Brille bedarf um nur überhaupt zu sehen, komme als feindlicher Späher und sehe weiter als ein gesunder.

Wir kommen zu der Epigrammensammlung, Zahme Xenien, die durch das Horazische Motto als Greisen-Resultate bezeichnet werden. Es ist fragmentarische Lebensweisheit. In der zweiten Abtheilung ist sein leidenschaftlicher Haß auf die indischen plastischen Mißgestalten merkwürdig; die Dichter anerkennt er, aber er meint es müsse wie bei den Griechen der wahren Poesie die wahre Plastik auf dem Fuße folgen. Die Stücke aus den spätern Jahren sind vorherschend bitter, man merkt auch hier, wie ihm die religiös-rigoristischen Gegner zu schaffen machen. Sehr niedlich aber ist das vorlezte Stück, wo er seine Originalität aus der physischen Abkunft persifliert.

Jezt kommt noch eine Abtheilung mit der Rubrik Sprichwörtlich. Sie unterscheiden sich von den vorigen durch die Kürze; es sind meist körnige Distichen. Gegen meine frühere Vermuthung kommt einmal der Imperativ schelte vor. Eine große Zahl Lebensregeln und Betrachtungen hat der Dichter auch in Prosa unter dem Titel Maximen zusammengestellt, die aber nicht weiter in unser Geschäft einschlagen.

Wir haben bis hieher das lyrische Gedicht bis in seine didactischen lezten Ausläufer verfolgt und wenden uns jezt nach der andern Seite, wo das Lied sich eines epischen Stoffs bemächtigt, aus welcher Vermählung die Form der Ballade hervorgeht. Es ist merkwürdig, daß diese Form, welche die Spanier analog in ihren Romanzen, die Engländer und Scandier aber in ihren Balladen volksthümlich besitzen, von den Deutschen erst durch die Kunstpoesie so zu sagen nachgeholt worden ist, und zwar unleugbar angeregt durch englische Volkslieder. Wir haben gesehen wie zuerst Bürger mit einigen Dichtungen dieser Art in Deutschland sich populär machte, andre versuchten sich auf der Bahn, aber alle seine Vorläufer hat Göthe weit überflügelt. Seine Balladen sind zwar nicht alle und nicht bloß volksthümlich, aber der Grundton dieser Gedichte ist dennoch jenes englische Volkslied und diesen Ursprung keineswegs verleugnend hat sie auch der Dichter unter

dem Namen Balladen zusammengestellt. Sie gehören zu seinen schönsten Schöpfungen.

Mignon. Noch ganz lyrisch, der Dichter spricht in concentrierter Intensität das selbsterfahrne Heimweh des nordischen Menschen nach dem schöneren Jenseits des Süden, so zu sagen der irdischen Erlösung aus den Banden der rauhen Natur aus. Diß Gefühl ist einer Figur seines Wilhelm Meister in den Mund gelegt, deren erste Veranlassung aus seiner Reisebeschreibung bekannt ist, wo ihm eine Mutter ihr halbknabenhaftes Harfenmädchen in seinem Wagen mitfahren zu lassen bittet. Die drei Stanzen aber sprechen einfach die Momente, südliche Natur, antike Kunst und Weg über die Alpen aus.

Der Sänger. Auch diß Stück ist lyrisch symbolisch. Der Dichter hat villeicht nie herrlicher seinen Beruf zur Sängerkunst ausgesprochen, der sich in die Worte concentriert:

> Das Lied das aus der Kehle dringt
> Ist Lohn der reichlich lohnet.

Die Ballade ohne Titel von 1820 hat der Dichter selbst commentiert, der Stoff ist aus Boccacio; der Dichter sucht daran das Geheimniß der Dichtart zu entwickeln; in ihr sei lyrisches, episches, dramatisches wie im Ei noch vereinigt und eines um's andre könne der Dichter hervortreten lassen, der Strophen-Refrain aber mache den lyrischen Grundton. Für die volksthümliche Ballade ist freilich die Situazion etwas zu compliciert, aber bewundernswerth und musterhaft die Kunst, diesen verwickelten Stoff in so wenigen Strophen sich auswickeln und klar werden zu lassen.

Das Veilchen. Jugendstück, ein wenig zu deutsch sentimental.

Der untreue Knabe. Hier ist alles Handlung, die Erzählung so prägnant realistisch, in den Volksdialect patschend, daß das Ganze wie eine ängstlich wilde Fieberphantasie wirkt, wozu der schlußlos abbrechende Ausgang vortrefflich berechnet ist.

Erlkönig. Nach einer wirklichen Begebenheit mit vollendeter Kunst als effectvoller Dialog zwischen Menschen und Geisterstimmen ausgeführt.

Johanna Sebus. Wieder zur Feier einer jungen Heldin gedichtet, ähnlich wie Bürgers Lied vom braven Mann, doch ist der rührende Stoff dißmal nicht völlig in die lyrische Form aufgegangen.

Der Fischer. Hier ist der Dichter wieder in seinem Element, es wird symbolisch die geistige Betrachtung der schönen Natur verherrlicht, wobei abermals die Sehnsucht nach dem schönen Süden aus dem Grund hervorschimmert.

Der König in Thule. Sentimentale Liebesglut aber in den zierlichsten Laconismus der echten Volksballade verkleidet.

Das Blümlein Wunderschön. Etwas zu sentimentale Verherrlichung des Vergißmeinnicht, recht deutsch methodisch obwohl äußerst zierlich. (Vers 10 meiner Ausgabe hat einen lächerlichen Druckfehler für „hohen Thurmgeschoß".)

Ritter Curt's Brautfart. Modern, derb, resolut und prächtig.

Hochzeitlied. Auf unübertreffliche Weise ist das bängliche einer Fieberphantasie mit dem derbsten Realismus der Ausführung in Contrast gesetzt, während der Reiz der lebensvollen Gestalten durch die vorausgesetzten Liliputerdimensionen in den zierlichsten Rahmen eingeschlossen bleibt.

Der Schatzgräber. Rein didactisch und mit großer Keckheit in diese Form gebracht.

Der Rattenfänger. Eine bekannte Volkslegende ist ins moderne umgedeutet; der Reiz, den der Sänger auf sein Publicum übt, symbolisiert.

Die Spinnerin. Ein lüsternes Romänchen in den wenigsten Zeilen.

Vor Gericht. Wieder derb und realistisch; des Dichters Marotte der wilden Ehe bricht wieder vor.

Als Göthe 1797 durch das fruchtbare Schwaben fuhr, mögen ihm in den wasserreichen Thälern die oft malerisch gelegenen Mühlen aufgefallen sein und er imaginierte sich frisch eine schöne Müllerin dazu, die nach verschiednen Seiten gewendet in romanhaften Situazionen hervortritt. Bei der ersten Ausgabe im Almanach hat der Dichter diese vier Gedichte in contrastierende Nazionalitäten maskiert.

Der Edelknabe und die Müllerin als altdeutsch; gesund, derb und resolut.

Der Junggesell und der Mühlbach als altenglisch; Dialog des Liebhabers mit dem Mühlbach, der wunderbar halb in die Leidenschaft mit hineingezogen wird.

Der Müllerin Verrath als altfranzösisch. Wortreich und lebendig, aber das Ganze etwas zu kühl didactisch.

Der Müllerin Reue als altspanisch. Ist die Fortsetzung und Palinodie des vorigen, statt der methodischen Breite aber in lyrisch leidenschaftlichen Dialog gefaßt mit versöhnendem Schlußwort.

Wandrer und Pächterin, wieder ein langer Roman in einen kurzen Dialog zusammengefaßt, der aber nicht recht befriedigend abbricht.

Wirkung in die Ferne. Eine leichtfertige Anecdote keck in die Balladenform gebracht.

Die wandelnde Glocke. Zierliche Kinderschreckphantasie, ganz Volkssage.

Der getreue Eckard. Dißmal ist der Volkssagenstoff ebenso zierlich in Scene gesetzt, dem Ganzen aber eine didactische Unterlage gegeben, und das Schwanken zwischen Bild und Deutung giebt dem Gedicht den eigenthümlichen Reiz; es ist, wie der Dichter zu seiner namenlosen Ballade bemerkt, mysteriös ohne im mindesten mystisch zu sein.

Der Todtentanz. Eine schauderhafte Phantasie, die aber durch die plastische Zierlichkeit der Ausführung und besonders in der fieberhaften Angst des Thürmers einen ungemeinen Reiz auf die Einbildungskraft ausübt, die mit der so unerwartet einbrechenden Catastrophe sich wie von einem Alpdrücken befreit fühlt. Diß Stückchen ist sicherlich ein großes Meisterstück und zwar aus der spätern Zeit des Dichters, wie die beiden vorigen; das Miniaturartige in der Schilderung ist der Hauptreiz dieser Bilder.

Der Zauberlehrling. In den drei folgenden Stücken treffen wir den Dichter in seiner vollsten Manneskraft. Das erste ist für die Vorstellung eine der seltsamsten Phantasien des Dichters, ein Besen der sich in einen Knecht und nachdem er gespalten in ihrer zwei verwandelt, die Wasser beischleppen ist eine ausschweifende Phantasie; aber die Deutung liegt nah und erklärt wie der Dichter auf die Symbolik gerieth; der Wasserschwall ist das Medium, der hier den Wortschwall symbolisiert, die Phraseologie. Das Gedicht ist reine Satire auf die echtdeutsche Manie überall zu systematisieren. Der Theoretiker hat alles im System untergebracht und an seine Stelle gestellt, da spielt ihm doch einmal die unendlich reiche Erfahrung den

Streich, außer seinem Kreiße sich zu bewegen. Auch der Virtuos kommt aus der Fassung und weiß im Moment die Erscheinung nicht zu analysieren und zu fassen, und das ist hier das vergeßne Zauberwort, das erst der wahrhafte Meister zurückbringt. So ist Göthe's polemische Stellung zur deutschen Philosophie doch gewissermaßen durch das Schlußwort wieder zurückgenommen und sie anerkannt. Ein höchst geistreicher Scherz.

Die Braut von Corinth. Eine im Alterthum aufgezeichnete Anecdote hat den Stoff zu diesem schönen Gedicht geliefert; der Reiz beruht auf dem herben Contrast, den der leichenhafte Stoff mit der sinnlichlebendigen Liebesglut bildet. Als Unterlage des ganzen Gedichts schimmert aber der Widerspruch zwischen altem und neuem Glauben und des Dichters nie verheimlichte Vorliebe für die griechische Weltanschauung und ihre sinnliche Schönheit hindurch.

Der Gott und die Bajadere. Das volle Gegenstück zum vorigen, auch hier wird das Christenthum gewissermaßen parodiert durch die Herabkunft des indischen großen Gottes (eigentlich maxâdêvas) und auch hier wird die Ueppigkeit des Liebesgenusses mit den Grabrüstungen contrastiert.

Diese beiden Stücke sind in der höchsten Virtuosität Göthischer Diczion über jedes Lob erhaben und auch im Stoff villeicht das eigenste was die Phantasie des Dichters hervorbringen konnte. Als der jezt alte und grämliche Herder, mit Göthe bereits zerfallen, die beiden Stücke zu Gesicht bekam, sagte er, es sind Verherrlichungen des Priapus. Sehr wahr; aber statt den Dichter darum zu schelten, hätte er die engen Schranken der Lyrik beklagen können, welche den Dichter, immer auf diesen Mittelpunct als das „ein und alles“ zurücknöthigen.

Das Gedicht Paria ist aus später Zeit und den vorigen in keiner Weise zu vergleichen. Die Legende ist eine von den Absurditäten Indiens, die Göthe ja nicht verkörpert sehen will; was ihn darin anzog, ist das symbolische, indem die sich widersprechende Natur des Weibes, wo Ideal und Sinnlichkeit in sich zerfallen, darin ausgedrückt ist. Nebenher geht das Gebet des Paria, das eigentlich wieder die christliche Weltanschauung parodiert. Dem Ganzen fehlt aber eine strenge Einheit und Ueberſichtlichkeit; es ist nichts von der Ballade da.

Auch der folgende Klaggesang ist keine Ballade und wäre noch

eher Romanze zu nennen. Es ist ein serbisches episches Lied von Hassan Aga (hasan das arabische schön, aga das türkische Oberst) das Göthe aus einer italienischen Uebersetzung übertrug, dessen Original aber der fleißige Wuk Stephanowitsch in dem überreichen Vorrath von Nazionalpoesie seines Volkes nicht hat wieder auffinden können. Es ist diß neben der spanischen Romanze die einfachste Art von Poesie die wir kennen, noch schmuckloser als jene, die wenigstens noch die Assonanz bindet, volksthümliche Stegreifspoesie, neben welcher selbst Homer geziert und gemacht erscheint. Diese Poesie ist reines Abspulen irgend eines Factum nach seiner strengen Succession; dieses rein im Sinnlichen fortschreitende zog Göthe an; alles was der Reflexion angehört bleibt verhüllt und wird nicht ausgesprochen, so daß man die Motive eigentlich nur ahnen und errathen kann; dadurch bekommt auch diß Gedicht etwas mysteriöses und der Schluß ist unbefriedigend abgebrochen.

Wir haben früher bemerkt, daß Göthe diese einfach plastische Manier mit ihren reimlosen Fünftrochäen (die aber in der Ursprache immer eine Cäsur nach dem zweiten Fuße haben) auch in eignen Produczionen nachzuahmen versucht hat.

Hier sind wir an der Grenze der lyrischen Formen und es kann der Ort scheinen, ein Wort über Göthe's Sprache anzuhängen. Von veralteten Formen kann hier nicht mehr die Rede sein, denn Göthe's Werke sind für uns Grundtext und Sprachautorität, doch hat er einiges individuelle was ihm Niemand nachmachen wird; dahin rechne ich z. B. das seltsam pleonastische sich einander, uns einander, euch einander, das meines Wissens nirgends Volksdialect ist. Einzelnes bei ihm ist aber entschieden Frankfurter Fränkisch, wie das starke Verbum stickt, stak, gestocken. Entschieden süddeutsch sind auch seine Reime bei Nasalsilben; er hat eine große Vorliebe für den unschönen Reim hin auf ihn, ziehn u. s. w., da doch das Wort eigentlich hinn lauten sollte; ebenso von an auf gethan anstatt ann; zweifelhafter ist die Quantität in von, das von den meisten im Auslaut gedehnt wird (es reimte sonst kaum). Sein mitteldeutscher Dialect zeigt sich auch in den g-Reimen; daß er auslautend g auf ch reimt ist hochdeutsch,

aber im Inlaut sprachen, Tagen; neigen, reichen zu reimen ist mitteldeutsch und nicht allgemein. Als ich bei Göthe war und ihn mit Feuer von seinem venezianischen Aufenthalt sprechen hörte, nannte er die Zeit sheniälisch; ich glaubte ins vorige Jahrhundert zurückzuhören, denn so sagen wir nicht mehr; der ganze Frankfurter aber stand vor mir, als ich ihn das Wort fichüren aussprechen hörte. Ueber Göthe's nicht immer correcten Gebrauch der beiden Conjunctivformen werden wir später Gelegenheit haben Bemerkungen zu machen. Der falsche Accusativ Friede findet sich zuweilen bei Göthe; auch ist ihm der süddeutsche Provincialismus springen für laufen sehr geläufig.

Wir kommen jezt auf Göthe's Versuche im wirklichen Epos, was eigentlich eine Anomalie des Lyrikers ist; er wurde auch bloß durch die Form dazu verführt. Man weiß wie Göthe durch Voß Homer und seine Luise für diese antikisierende Richtung und neue Erfindung unsres neudeutschen Dialects eingenommen war. Als er nun eben die unglückliche Campagne in Frankreich mitgemacht und die französische Revoluzion einen immer blutigeren Character annahm, wendete sich der Dichter mit Abscheu von dieser welthistorischen Erscheinung und retirierte sich aus der Welt in sein Studierzimmer. Die Menschen in Frankreich mochten ihm jezt leicht wie eine Meute losgelassener Thiere erscheinen und was war natürlicher, als daß ihm in dieser Stimmung der in Norddeutschland populäre Reineke Fuchs ein passendes Gegenbild und gleichsam die Satire der Weltzustände auszusprechen schien. Er wollte nun das plattdeutsche Gedicht für die hochdeutsche Lesewelt neu erobern und entschloß sich, es in Vossische Herameter zu übersetzen. Eines brachte er nicht in Berechnung; der pedantische Philolog Voß richtete seine ganze Aufmerksamkeit dahin, seine deutschen Versfüße dem antiken Maß ängstlich anzupassen, daß sie sich ordentlich scandieren ließen, daneben ging freilich die poetische Kraft des Inhalts als Nebensache mit; Göthe konnte so nicht dichten, die Phantasie ging mit ihm vorwerts und die Versfüße schleppten sich nach wie sie konnten. Wenn er sagt, er habe an Reineke Herameter machen lernen so muß man gestehen, daß er's darin nicht weit gebracht hat, die Sprache ist schön wie immer, die Verse sind holperig, oft völlig unscandierbar.

Wenn sie aber auch besser und so gut wie die Vossischen wären, so wäre damit nicht viel gewonnen; ein Volksbuch konnte das Ding im Hexameter niemals werden, und für den Gebildeten ist der niedrige Stoff mit dem heroischen Versmaß in zu greller Dissonanz; jeder Deutsche, der sich die kleine Mühe nimmt, das Gedicht in seiner plattdeutschen Gestalt zu lesen, wird gestehen, daß diese naiven Reimpaare für diese Dichtung unendlich schöner, mit dem Inhalt harmonischer und besser klingen.

Aber die Vossische Luise, welche Göthe gern vorzulesen pflegte, sollte doch endlich auch sein eignes Dichtertalent in Bewegung setzen; die kürzlich erlebten Weltschicksale concentrierten sich in einen Roman, der im disseitigen Rheinland, in einem deutschen Mittelstädtchen sich abwickeln und den Reiz des politischen Abenteuers in der kleinen Philisterwelt contrastieren sollte. Der specifisch rheinfränkische Volkscharacter ist meisterhaft getroffen. Eine Idylle wie die Vossische konnte Göthe nicht wollen, denn diese ist einerseits in den materiellen Küchenzettel anderseits in abgeschmackten Sentimentalitäten absorbiert, Göthe mußte die Sache im tiefern Sinne begründen; auf den grassen Weltschicksalen sollte das individuelle Glück der Liebe ihre Folie gewinnen und in diesem Sinn ist das Gedicht wunderbar gedacht, es ist aus dem gewöhnlichsten der reinste Effect gewonnen, der nicht sowohl zur Idylle als zur Novelle wird. Ein Mißgriff war es, daß nun abermals der Hexameter herhalten sollte, denn die Verse sind wieder entsetzlich schlecht; wie muß einem antiken Ohr der auf jeder Seite kommende ăpŏthēker widerstehen! Frauen, für die das Gedicht eigentlich gemacht ist, können dasselbe unmöglich vorlesen. Der Inhalt aber ist durchaus heiter gehalten und nur an den entscheidenden Wendepuncten entschieden sentimental. Wenn unsre Sprache die mindeste Erschütterung in Beziehung auf die Tonverhältnisse trifft, was nicht ausbleiben kann, so wird man die deutschen Hexameter weder lesen noch begreifen können; es wird den Deutschen dann gehen, wie dem Priscian mit den Versen des Plautus, man wird sie für Prosa halten oder den Schlüssel sie zu lesen als ein Geheimniß prätendieren. Meine Ansicht über Hermănn und Dorothea ist darum, dieses sogenannte epische Gedicht ist die erste Entdeckung Göthe's, daß er auch ein herrliches Talent für die Form der Novelle in sich fühlte, zu der

er sich hier in der Form noch vergriff, und das er erst in spätern Jahren durch das Studium des Boccaccio und Cervantes vollständig entwickelte; es ist eine maskierte Novelle in schlechten Hexametern. Daß die neun kleinen Gesänge neben ihren natürlichen Ueberschriften auch noch die neun Musennamen nachschleppen sollen, ist für diese landpomeranzliche Historie eine lächerlich hochtrabende und preciöse Zuthat. Dieses wahrhaft nazionale Gedicht wird seine wahre poetische Kraft erst dann völlig aufdecken, wenn einmal Jemand den Muth hat, es in schöne einfache Prosa umzusetzen in der ihm gebührenden Novellenform.

Eine merkwürdige Sprachform kommt am Schlusse des Gedichts vor:

Nun ist das meine meiner als jemals.

Eine Comparativform des Possessivpronomen ist mir noch in keiner indogermanischen Sprache begegnet.

Aber noch ein wunderlicheres Product hat der Vossische Homer veranlaßt, eine Achilleïs, das man schwer begreifen könnte, wenn es nicht in das Jahr fiele, da Göthe sogar den Voltairischen Mahomet zu übersetzen nicht verschmähte. Seine jugendliche Vorliebe für die Ilias mußte auch einmal in Nachbildung ausbrechen; auch der römische Dichter Stazius hat ein Fragment einer Achilleïs hinterlassen, wo in zwei Büchern Achills Leben von der ersten Kindheit an besungen wird, die so der Ilias vorauslaufen sollten; Göthe wollte die Ilias fortsetzen. Aber der griechische Sänger wußte recht wohl, warum er den Tod seines Helden nicht in das Nazionalepos aufnahm; sollte Achill als das ewige Ideal der griechischen Jünglingskraft leben und dauern, so mußte sein Tod ins Dunkel gehüllt und nicht vor die Sinne gestellt werden. Das schönste in dem Göthischen Gedicht ist wohl die Götterversammlung, worin alle Reminiscenzen aus dem Epos auf's glänzendste in einen Kreiß gestellt sind, der freilich für uns kein nazionaler ist; es ist die Sehnsucht des Nordländers nach dem classischen Süden. Ganz aus dem Ton des Epos fällt nun aber dieser sentimentale Achilleus, der aus Sehnsucht nach dem vorangegangenen Freunde sich seines baldigen Todes erfreut und durch seine Myrmidonen sich sogar selbst das Grab bauen läßt, das langsam in großen Dimensionen hereinwächst. Auch das breit gemalte Motiv wie der jung untergehende durch den Ruhm bei der Nachwelt entschädigt wird, ist durchaus

modern und sentimental. Ich kann mich kaum erwehren, zu vermuthen, daß Göthe hier einigermaßen an den vor seinen Augen hinsiechenden Schiller gedacht hat, indem er sich selbst das unrühmliche Hinwelken des Nestor prophezeit; ein wenig comisch wirkt es, wenn er dabei auch noch an den unverdienten Ruhm des Selbstmords erinnert, da man nur seinen Werther darunter verstehen kann. Wir haben also einen 25sten Gesang der Ilias, der wenigstens noch einen 26sten oder mehrere verlangt, aber Fragment bleibt, und weiter geführt gleich der Aeneis ein sentimentaler Appendix zu dem echten Volksepos geworden wäre. Die Hexameter sind zum Theil untadelhaft und mit Liebe ausgeführt; im Ganzen muß man aber die Arbeit verfehlt und mit Recht aufgegeben nennen.

Ein seltsamer Druckfehler steht in den mir zugänglichen Ausgaben. Gegen den Schluß, wo Athene zu Achill tritt, muß es heißen:

Hinter ihn trat Athene, nicht fern des Antilochus Bildung
Hüllte die Göttin (sich) ein, nicht ganz, denn herrlicher schien er.

Durch den Gegensatz wird die Stelle unzweifelhaft, die wahrscheinlich durch das ausgefallene sich nachher mißverstanden wurde. Noch weiter unten hat der Hexameterschluß die häßliche Sprachform er verflechtet veranlaßt; verflichtet wäre noch besser wenn es nicht dem norddeutschen Ohre wie verpflichtet klänge, was der Dichter vermeiden wollte.

Unser Lyriker hat im Epos keine glücklichen Griffe gethan, wie es natürlich ist, denn zur breiten Anlage des Epos bedarf es eines Staffeleimalers, nicht des Miniaturkünstlers. Dazu kommt daß das erotische antike Versmaß ihn abführte, so daß diese Dinge nur Reminiscenzen des antiken Tons anstatt modernes Epos werden konnten. Es ist aber Zeit, daß wir dem Manne jezt auf ein andres Gebiet folgen, worin er ganz er selbst ist und wirklich das höchste geleistet hat. Es ist das berühmteste Werk unsrer Literatur und wir haben wenigstens kein größeres.

Gleichwie der Lyriker in der Ballade einen objectiven Stoff aufnimmt und ihn doch völlig in seine Subjectivität reflectiert, so kann er auch die Form des Dialogs benützen, um seine fluctuierenden

Gedanken in zwei sich widersprechende Massen auseinander treten lassen, wie es denn Göthe nach seiner eignen Existenz in der Art hatte, wenn er über ein Thema bei sich ins Klare kommen wollte, daß er sich einen anwesenden Freund fingierte und so die Gründe für und wider sich in dieser Ficzion zur Anschauung brachte. Dieses Talent des lebendigen Zwiegesprächs hatte er in hohem Grade und konnte darum in der dialogischen Form das erreichen was man den Mimus nennt, das mimische Gedicht, keineswegs das scenisch-dramatische oder theatralische was ihm völlig versagt war. Schlegel drückt diß höflich so aus, Göthe habe dramatisches aber nicht theatralisches Talent, was aber ein Widerspruch wäre. Beim dramatischen Dichter, den wir den Staffelei-Maler genannt haben, ist die Hauptsache, daß er seinen Stoff, seine Fabel vor allem nach einem festen Plan entwirft und organisiert, und so jedes einzelne der Ausführung die bestimmte Beziehung zu diesem Mittelpunkt behält; daher muß der Dramatiker wenigstens im Kopf ein Scenarium entwerfen, ehe er an die Ausführung geht. Diese Staffeleikunst ist aber dem Miniaturkünstler ganz wider die Natur; er ist immer von der einzelnen Situazion die ihm vorschwebt absorbiert und sucht diese aus sich selbst zu entwickeln und zu organisieren; wenn er sich auch einen Stoff von außen holte, würde er die Situazion dennoch in seine Persönlichkeit vertiefen und sich assimilieren. So hat nun Göthe seinen Faust concipiert, daß er seine persönlichsten Gefühle in einen Hauptcharacter concentrierte und so sich selbst zunächst in langen Monologen vor sich exponierte; diese Scenen sind wie gesagt nicht aus einem Plane entstanden, sondern sie aggregierten sich allmählich und wurden nur ein Ganzes, weil die Persönlichkeit des Dichters eine immanente war. Faust's Pathos ist die Göthische Jugendempfindung; dieser einseitigen Evaporazion stellte sich als Negazion der humoristische Spott gegenüber und diese den Idealismus contrastierende Gestalt mußte sich dem Göttlichideellen entgegen als das Teufels-Element, als Mephistopheles personificieren. So geht nun der Monolog in das schon erwähnte Zwiegespräch über. In der zweiten Hälfte des Gedichts bedarf es für Faust noch eines weitern Gegensatzes, dem idealisierten Mann tritt ein symbolisches Weib, die Unschuld Gretchens gegenüber, wodurch wir wieder ein lyrisches Liebesduett erhalten. Aus diesen drei Figuren besteht eigentlich das Gedicht. Die weiteren oder Neben-

personen haben allerdings mehr dramatischen Character, indem sie der Dichter für bestimmte Situazionen benützt, wie sie in dem Volksbuch nach welchem er zu dichten anfing angedeutet waren. Unter diesen Figuren, welche man insgesammt als comische Gestalten bezeichnen kann, ist der Famulus Wagner die am fleißigsten ausgeführte; diß kann man eine Studie nach dem Leben nennen, denn der deutsche Gelehrte stößt wo er sich auch bewegt von allen Seiten auf die Pedanterie der Wissenschaft und diese unsterbliche Qualität ist in dieser köstlichen Carricatur meisterhaft zu Tage gestellt. Andre Gestalten wie die Hechse und Frau Martha, die lustigen Gesellen, sind nur für einzelne Scenen und sparsam benützt, der Bruder Valentin der nicht comisch sondern in tragischem Pathos auftritt, macht sogar einige Dissonanz gegen das übrige Stück. Wesentlich scheint mir nur das, daß Faust und Mephisto gleichsam die Vor- und Rückseite von des Dichters Character darstellen, die andern Figuren aber bloße Mittel sind und in ein oder anderm Sinn zwischen ihnen sich vernichten und untergehen; so namentlich Wagner, Gretchen, Valentin; Martha und die Hechse kann man eher Statisten der Handlung nennen; weitre Nebenpersonen sind noch weniger activ beschäftigt, wie die Geister bloß allegorische Phantasmagorieen. Daß Göthe die erste Scene ohne Ahnung eines Drama als lyrische Ergüsse niederschrieb ist allgemein bekannt. Aber Göthe war ein Sammler; wie später seine Naturalien und seine Kunstwerke in Schränken und Repositorien, so versammelte er seine schönsten poetischen Ergüsse in dieses sein Fundamentalwerk; er hat am ersten Theil von 1769 bis 1808, also volle neununddreißig Jahre geschrieben. So ist aber nie ein Drama entstanden; wirkliche Dramatiker wie Euripides, Lope de Vega, Shakspeare, Schiller haben zum Theil zahllose Schauspiele in viel kürzerer Zeit geschrieben, als Göthe diß einzige, aber intensiv wird schwerlich ein einzelnes über unsern Faust wirken. Es sind wie gesagt lyrische Ergüsse oder Monologe, und räsonnierend entwickelnde Zwiegespräche, die Verbindung machte sich erst nebenher, meistens zufällig, zuweilen sehr unvollständig, vieles ist Epigramm und nach Art von Mosaik deutlich zusammengelöthet, man kann darum gar wohl vom Faust sagen, er bestehe nicht ganz aus „gegoßner sondern auch aus getriebener Arbeit."

Der persönlichste Vers, den Göthe seinem Helden in den Mund

legt, ist villeicht der „Zwei Seelen wohnen ach in meiner Brust“, nicht bloß in dem tiefern Sinn, wo das Pathos und die Ironie in Faust und Mephisto auseinander gehen sondern auch äußerlich. Der Jüngling war durch seine geistige Natur nach den Höhen der Wissenschaft gezogen, anderseits zog ihn seine gesunde Sinnlichkeit nach den irdischen Freuden und zu den Weibern. Die Faustsfragmente ordneten sich darum ganz von selbst in zwei Mappen, die Universitätsscenen einerseits, der Roman mit Gretchen auf der andern; zwischen beiden als indifferentes Scheideglied wurde später die Scene in Auerbachs Keller eingeschoben. Da nun aber der Dichter an diesen beiden Hälften des Gedichts lange Jahre sammelte, so entstand unvermeidlich der Uebelstand, daß in der ersten Hälfte Reflexionen des spätern Alters, in der zweiten Ergüsse der frühen Jugend zu stehen kommen, was nun jede dramatische Succession der Ereignisse unmöglich macht. Wenn die Universitätsscenen vorausgehen, wo wir Faust bereits altern sehen, so paßt er nicht mehr zu den Freiersscenen. Hier mußte nun ein freilich nicht dramatischer Kunstgriff, ein mechanisches Wunder angewendet werden, daß durch die Hechsenküche der alte Doctor in den jungen Ritter umgeschaffen wird. Es wäre darum besser, wenn Göthe gleich selbst das Gedicht in zwei Hälften gestellt hätte, da es doch auseinanderfällt. Daß aber schon die erste Ausgabe das Gedicht als „der Tragödie ersten Theil“ prädicierte, darf man als eine Grille bezeichnen; mit der Tragödie hat dieses Gedicht gerade so viel zu schaffen als Dantes divina commedia mit dem Lustspiel. Nachdem wir aber hiemit den Faust als Ganzes characterisiert haben, wollen wir jezt die einzelnen Scenen für sich ins Auge fassen.

Gleich die vier Octavstanzen der Zueignung zeigen uns den völlig gealterten Dichter, der auf sein Werk als eine Jugenderinnerung zurückschaut.

So ist auch das Vorspiel auf dem Theater die Reflexion einer reifen Erfahrung, welche der Mann über das Theaterwesen ausspricht, und der Dichter dachte am allerwenigsten daran, solche Scenen für theatralische Aufführung zu schreiben, die er eigentlich hier lächerlich machen will. Das wesentliche ist aber, daß von hier an das Gedicht

seinen eigenthümlichen Ton festhält, dem als Basis der Hanssachsische paarweise gereimte Vierjambenvers dient, welcher aber von unsrem Dichter aufs vielfachste variiert wird, indem er nicht nur die Reime verschränkt, wodurch der vorher naive Vers eine sentimentale Farbe gewinnt, sondern im Interesse des anschwellenden Pathos auch den vierfüßigen Vers in fünf und sechsfüßige erweitert, seltner verkürzt oder abbricht, mit Ausnahme natürlich der Liederformen, die eingestreut werden. Schon dadurch daß der Reimvers durch den ganzen Faust herscht, ist das Gedicht unsrer Theatergewöhnung entzogen worden und absichtlich fremd gehalten, aber namentlich fürs deutsche Lustspiel wäre diß der einzige classische Vers für uns; er ist aber glücklicherweise so schwer zu schreiben, daß jeder Stümper vor ihm zurückbebt. Unser Stück ist ein Terzett; nachdem der Director exponiert hat, fällt der Dichter in die Octavenform der Zueignung zurück, die lustige Person aber, die man wohl den deutschen Hanswurst nennen kann, sucht gegen den Idealismus des Dichters die populäre Wirkung zu vertheidigen, für die natürlich auch der Director interessiert ist. Der Dichter wird beschwichtigt. Er wird übrigens ein alter Herr und sogar kindisch genannt.

Wir haben eine sehr brave flämische Uebersetzung des Faust von Vleeschouwer; dieser ist in dieser Scene ein seltsamer Mißgriff begegnet, indem sie das Wort „der saubern Herren Pfuscherei!" so versteht, daß sauber durch ernsthaft oder sittsam wiedergegeben ist; der Uebersetzer konnte aus unsern Wörterbüchern nicht erfahren, daß unser sauber auch einen ironischen Sinn hat.

Beim Prolog im Himmel ist natürlich noch weniger an eine Theater-Vorstellung gedacht, denn das Gespräch Gott Vaters mit dem Teufel ist bei uns nicht mehr wie im sechzehnten Jahrhundert bühnenfähig. Hier wird der Knoten des Stücks geschlungen; nachdem die Erzengel die Herrlichkeit der Schöpfung lyrisch gesungen, redet Mephistopheles als Teufel Gott Vater an und klagt über die Menschen; der Herr fragt nach Faust und es kommt zur Wette, daß der Teufel dem Herrn die Seele des Doctors streitig machen und abführen will; das ist nun die Basis des Stücks, im Sinn des Volksbuchs, klar ausgesprochen. Dann beginnt der sogenannten Tragödie erster Theil.

Die erste Hälfte enthält also die Poesie der Wissenschaft oder

genauer ausgedrückt die Poesie des deutschen Universitätslebens, wie sie schon die Volkssage auf den Schwarzkünstler Faust übertragen hatte, das dunkle Drängen des Idealismus, der gegen die materiellen Neigungen ankämpft ohne ihrer los zu werden. Dieser Character hat sich so in Göthes Jugend reproduciert und er hat den dunkeln Mann der Wissenschaft zur historischen Gestalt herauspräpariert. Das Gedicht hat aber eben für uns darum einen so unendlichen nazionalen Werth, weil der deutsche Gelehrte der deutscheste Deutsche ist, weil der deutsche Character das theoretische Grübeln als geistigen Mittelpunct hat, über den wir mit allen practischen Richtungen glücklicherweise nicht hinauskommen können. Die geistigsten deutschen Menschen sind alle in die Faustsqualen verdammt und das Gedicht hat darum seinen ewigen kerndeutschen Gehalt. Zu bemerken ist noch, daß der Dichter das historische Local des Volksbuchs die Stadt Wittenberg nicht namentlich bezeichnet, sondern die Localitäten im abstracten Gegensatz von Dorf und Stadt beläßt, was villeicht der Lebendigkeit einigen Eintrag thut, aber der symbolischen Behandlung des Stoffes gemäß ist. Ebenso hat sich der Dichter an kein festes Zeitcostüm gebunden. Die Faustsage in ihrer deutschen Form wird man am besten in das der Reformazion vorausgehende fünfzehnte Jahrhundert fixieren, welches Johannes Müller als das Jünglingsalter der europäischen Menschheit bezeichnet. Die treibende Innerlichkeit des Geistes hatte noch keine ihr adäquate Welt nach außen gefunden und aus diesem Drange war die Sage selbst entsprossen. Naturwissenschaft und Dialectik wirkten erst halbverstanden noch als Zauberkräfte; die fertige Wissenschaft wäre über diese Poesie hinaus, obwohl sie freilich niemals fertig wird.

Fausts langer Monolog beginnt recht bezeichnend für das Thema mit den vier Facultätswissenschaften der deutschen Universitäten, die alle Faust nicht befriedigen; er hat sich darum der Schwarzkunst ergeben. Fausts zweite Seele, die nach der Sinlichkeit gerichtete, rebelliert gegen die gelehrt idealistische. Diß ist in den Gegensatz des Macrocosmus und Microcosmus eingekleidet; Faust vom ersten Symbol entzündet schaut die Herrlichkeit des theoretischen Wissens in ahnungsvollem Schauder; aber bald ist es ihm nur ein Schauspiel, die θεωρια ist ihm nicht ganz homogen, er will körperliches woran sich halten, der Microcosmus weist ihn an die Lebenserfahrung und hier liegt

bereits der Sinnenreiz im Hintergrund angedeutet. Man kann sagen hier scheidet sich der Göthe'sche Faust von der Hegel'schen Phänomenologie ab, welche den herben theoretischen Weg weiter geht, Faust schlägt die minder hohe Bahn ein und der Roman mit Gretchen ist schon hier vorbereitet. Faust ist hier der Urtypus für das gewöhnliche Schicksal des deutschen Gelehrten; er schwärmt in der Jugendblüte für den theoretischen Idealismus der Wissenschaft, eignet sich davon an „so viel er kann" und wenn er endlich auf den Grenzen und Schranken seiner Individualität angelangt an selbständiger Förderung ideeller Zwecke verzweifelt, so wirft er sich auf die Praxis, auf das gemeine Handeln, das Weib fesselt ihn, das Amt und Kinder geben zu schaffen, Geld und persönliche Ehre müssen verfolgt werden, und aus dem Idealisten wird ein tüchtiger Arbeiter, wo nicht ein practischer Philister. Faust fühlt allerdings hier seinen Abfall und der Dichter hat es ihm durch die Vision des Erdgeistes (der nur als Faust's Gewissen und in keiner Beziehung zu Mephistopheles gedacht ist), klar aussprechen lassen, daß er als gewöhnlicher Mensch nicht für die reine Theorie geschaffen sei wie die bedürfnißlosen Geister.

Hier ist nun ein für die Bühne übrigens viel zu rascher und zu wenig motivierter Contrast angebracht, denn der Erdgeist ist kaum verschwunden, so klopft der Schleicher, Famulus Wagner, an der Thüre, um seinem Herrn und Meister aufzuwarten. Hier haben wir nun das erste Zwiegespräch, wo dem Pedanten Wagner gegenüber sich Faust wieder gänzlich in den Idealismus hineinstürzt, obgleich er über seine doppellebige Natur in Verzweiflung ist. Nachdem dieser derbe Realismus und Gegensatz beider Gelehrten durchgesprochen ist wird Wagner entlassen, der noch den morgigen Ostertag ankündet. Der folgende Monolog ist im Anfang sehr „geschweißt", man sieht wie heterogene Bruchstücke hinter einander gereiht worden, und es möchte an mehreren Stellen schwer sein, einen festen Gedankengang nachzuweisen. Das Resultat der Scene ist, Faust, vom Geist der Theorie verworfen und dem die Praxis Ekel erregt, entschließt sich großherzig zum Selbstmord; durch die freiwillige Entsagung stelle sich der Sterbliche den Göttern gleich; wie er dazu Anstalt macht, fällt der Glockenklang und die frühen Ostergesänge hinter der Scene ein; die von Jugend gewöhnten religiösen Empfindungen beschwichtigen die Ver-

zweiflung des Theoretikers und er läßt sich ins gewohnte Leben wieder zurückreißen.

Zweite Scene, vor dem Thor. Zuerst ein Volksmimus, Beobachtung des verschiednen Interesses und Gesprächs einander folgender Spaziergänger, also ein wenig Comédie à tiroir, ganz gegen den Styl des dramatischen Gedichts. Es ist viel Lebenswahrheit darin, Handwerksbursche und Schüler derb, Mädchen schüchtern, Bürger geschwätzig, doch sind die Lieder des Bettlers und der Soldaten mehr aus der Abstraczion des Beobachters als im Volkston gesungen. Der Vers

Gehorchen soll man mehr als immer

ist offenbar ein lapsus calami, den der Dichter zu corrigieren vergaß; es giebt keinen Sinn und das Wort mehr ist aus dem nächsten Vers vorgedrungen; er wollte offenbar sagen so wie immer. Nachher kommt der häßliche Accusativ Fried' und Friedenszeiten.

Nun treten Faust und Wagner als Spaziergänger auf; es ist die frohe Frühlingsempfindung beim Thauwetter nach einem harten deutschen Winter sehr reizend und in wahrhaft nazionalem Sinne hier ausgesprochen. Es ist der ins christliche Osterfest aufgegangene altgermanische Frühlingscultus. Aber statt ohnmächtige Schauer muß es heißen unmächtige. Auch diese Partie ist gegen die Oeconomie eines scenischen Gedichts gedacht; denn die Spaziergänger sind mit wenigen Versen vom Stadtthor bis ins Dorf gelangt; Schlegel nennt das wandelnde Gemälde. Gegen die poetische Auffassung des Frühlings macht Wagner's Einrede gegen bäurische Rohheit comischen Contrast. Der Bauernvolksgesang unter der Linde, im epischen Präteritum, ist nicht volksthümlich, die Scene forderte Gegenwärtigkeit, nicht Erinnerung des Epikers. Die kurze Begrüßung Faust's durch die Bauern fällt ein wenig aus dem Ton, weil sie nur halbschichtig gereimt ist; sie muß den Anlaß herbeiführen, daß Faust über seine medicinischen Präcedenzien nach dem Sinne des Volksbuchs sich aussprechen kann, Göthe's Vorliebe für Naturwissenschaft ist leicht zu erkennen; alterthümlich wirkt die Masculinform „den Gift". Aber die Unzulänglichkeit der Wissenschaft wirft Fausten in die Unendlichkeiten des Idealismus zurück. Seine lyrische Phantasie auf den Sonnenuntergang wird wieder trefflich durch den Büchermenschen Wagner parodiert. Faust sehnt sich nach magischer Kraft, Wagner warnt; das Adjectiv englisch von

Engel gebildet ist eine wielandische Reminiscenz; inzwischen wird es Nacht und die Zauberwelt faßt ihren Adepten beim Wort, in Gestalt eines schwarzen Pudels hängt sich der böse Geist an Faust's Ferse. Sie sind ins Stadtthor zurück.

Dritte Scene, Studierzimmer. Faust allein. Er ist wehmüthig gestimmt und fühlt den Reiz der Studienruhe, der Theolog regt sich in ihm und er übersetzt den Grundtext, aber der nicht ruhende Pudel knurrt zwischen das fromme Werk. Er wird vom Zaubrer gebannt und stellt sich endlich als fahrender Scholasticus Mephistopheles dar. Man hat bekanntlich vermuthet, und Göthe selbst deutet in der Biographie darauf, sein Jugendfreund Merk aus Darmstadt sei das eigentliche Urbild des Mephistopheles gewesen; daß er diese ganz individuelle Maske geworden mag der Dichter allerdings zum Theil einer Porträtähnlichkeit verdanken; es ist sicher Göthe's eigenthümlichste Schöpfung; allein den innern Gehalt konnte er nur aus der Tiefe seines eignen Geistes schöpfen; je höher sich der Idealismus in Faust aufschwingt, um so mehr vertieft sich auch sein negatives Gegenbild, die Folie zur Idee oder diese gleichsam von hinten gesehen; wo dort liebevolle Empfindung des Ideellen ist hier herzlose Schadenfreude und Materialismus, kurz alles was das Göttliche im Menschen negiert ist in diesen Kreiß gebannt, das ewig endliche so zu sagen in ein unendliches carikiert. Hier wird Mephistopheles uns wie Fausten zur ersten Bekanntschaft vorgeführt, doch schon auf den künftigen Höllenpact angespielt. Da ihn Faust nicht entlassen will, bedient sich Mephisto eines Zauberstücks, um Faust einzuschläfern; diese Dichtung zeigt Göthe's große Kraft, aus Worten ohne streng grammatische Logik eine Art Musik zu organisieren, was vor ihm in deutscher Sprache Niemand gewagt hätte und erst durch die Romantiker parodiert worden ist.

Vierte Scene. Ebendaselbst; da wir nicht im Drama sind so bleibt die Zwischenzeit der Handlung unausgefüllt und Mephisto tritt unmittelbar zum zweiten Besuch ins Zimmer, dißmal aber als gewichster Cavalier gekleidet, um Faust aus der Schulweisheit ins Weltleben zu verführen. Faust nennt sich hier bereits alt, er ist aber noch viel mehr hypochonder; beides spricht sich besonders in der Stelle aus:

Mich werden böse Träume schrecken,

was nur ein Mann im abnehmenden Lebensalter klagen kann, denn die Träume der Jugend sind nicht der Art, daß sie Todesahnungen mit sich führten. Da Faust das ganze Dasein verflucht, so singen Mephistos Geister eine Art Refrain dazu. Faust will der Schulweisheit entsagen und wirft sich in die Weltlust; durch den Höllenpact wird Mephisto sein Diener und Genosse, wogegen er seine Seele ihm für's Jenseits preisgiebt, an das er aber nicht glaubt; das ist der Gehalt der Volkssage, die den Character als wider die Kirche sich versündigend aufgefaßt hat. Eigenthümlich ist die Verbalform quillen für quellen, er will sie sichrer vom Nomen scheiden. Faust bietet noch die Wette, daß Mephisto ihm nichts zu bieten vermögen werde, das ihn wahrhaft befriedigen könne; nur wenn das geschehen, sei er bereit ihm ins Jenseits zu folgen; der Teufel geht diesen Handel ein und Göthe hat im zweiten Theil diß Motiv wieder aufgenommen. Faust, der den Vertrag mit seinem Blut unterzeichnet hat, wirft verwegen Naturwissenschaft und das Denken über Bord und verlangt frech nach den „Tiefen der Sinnlichkeit". Eine provinzielle Sprachform hat der Reim erzeugt in dem Vers:

Sind ihre Kräfte nicht die meine?

Während Faust sich zur Abfart mit Mephisto bereit macht, empfängt dieser noch einen Studenten in Faust's Namen und Kleid und diß ist eigentlich die Spitze der ganzen Universitäts-Partie, weil hier die vier Facultäten methodisch persifliert werden, wobei nach Göthe's individueller Stimmung natürlich die Medicin noch am besten wegkommt. Eine gewagte Sprachform ist Unbedeutenheit, eigentlich aus unbedeutend gebildet aber euphonisch erleichtert. Der Schüler ist die Caricatur eines schüchternen und beschränkten Fuchses. Genial ist die Form irrlichtelieren. Etwas zu stark in die locale Frankfurter oder mitteldeutsche Syntax fällt Mephisto an der Stelle:

Der Philosoph der tritt herein
Und beweist auch, es müßt' so sein,
Das erst wär' so, das zweite so
Und drum das dritt' und vierte so,
Und wenn das erst' und zweit' nicht wär',
Das dritt' und viert' wär' nimmermehr.

Die beiden unterstrichnen Verba verlangen statt der Condizional- die Relativform oder den reinen Conjunctiv. In dem Vers

Vom Rechte das mit uns geboren ist

fällt der Dichter ein wenig aus dem Mittelalter in sein achtzehntes Jahrhundert herunter. Berühmt ist auch der Vers geworden:

Und grün des Lebens goldner Baum.

Das Leben ist in ein doppelschielendes Bild gefaßt und daraus entstand das leidige „grüne Gold". Ich glaube es ist eine Reminiscenz aus Haller und dem Dichter hat villeicht der Vers vorgeschwebt: (Ueber den Ursprung des Uebels, I. zu Anfang)

Sich grüne Nacht mit güldnem Tage gattet.

Mit dieser Scene geht nun der erste Theil des Faust, oder was wir die Universitäts-Poesie genannt haben, zu Ende; es ist nach meiner Meinung der bedeutendste Theil des Gedichts, wenigstens der am individuellsten deutsche und der dieses Buch zu unsrem großen Nazionalbesitz gemacht hat, auf den wir mit Stolz jeden Ausländer verweisen können, der von uns eine Dichtung verlangt, die ganz unabhängig auf unsrem vaterländischen Boden gewachsen und in der That bei keiner auswärtigen Macht in irgend einem Sinn in die Schule gegangen ist, denn die Theaterpoesie hat diesen prachtvollen Mimus wahrlich nicht großgezogen; er steht ganz auf den eignen Füßen.

Die Scene in Auerbach's Keller zu Leipzig ist die einzige vom Dichter historisch localisierte; das Local war ihm von seiner Studentenzeit her bekannt und eine liebe Erinnerung. Die Scene hat aber weder vor noch rückwerts einen Zusammenhang, denn sie gehört weder zur Poesie der Wissenschaft noch zum Roman mit Gretchen. Sie ist einzig durch das Volksbuch veranlaßt und bildet einen vortrefflichen Contrast gegen die vorigen Monologe und Zwiegespräche des gelehrten Herrn; Faust wird mit einem Schlag in die weite wilde Welt gestoßen. Dieses Stück bildet so zu sagen ein selbständiges Werk von Göthe, und man darf wohl sagen, sie ist manches ganze Schauspiel werth (auch der Göthe'schen). Es ist diß sein einziger Versuch, eine verwickelte theatralische Handlung vor die

Sinne zu stellen, denn die vier Stimmen der Gesellen und Mephisto sind so in einander geschlungen, daß hier von einem bloßen Zwiegespräch keine Rede mehr ist. Faust ist freilich aufgeopfert, nach dem Volksbuch sollte er selbst das Zauberstückchen ausführen, das paßte aber nicht zum Göthe'schen Character, Mephisto muß die niedre Schwarzkunst repräsentieren, Faust wird dadurch so zu sagen zum Zuschauer degradiert und der Dichter hat ihm, freilich undramatischer Weise, nur anderthalb Verse in den Mund gelegt, damit man nicht vergißt, daß er dabei ist. Das Lied der Zechbrüder (wo der „Doctor Luther" ein wenig aus dem Mittelalter heraus fällt) veranlaßt Mephisto es zu überbieten, und nachdem die joviale Stimmung da ist, macht er sie durch sein Zauberstück betrunken, was etwas rasch geht; ein Wort führt hier zum Zweck und sie verschwinden. Das Resultat der Scene ist, die rohe weite Welt in ihrer Geisteszerstreuung kann Faust zwar aus der brütenden Stimmung der Gelehrtenstube schrecken aber nicht auf die Dauer fesseln; es bedarf dazu andrer Mittel, ein Verhältniß, in das er sich mit seinem Idealismus hineinstürzen kann und das ist in der Jugend immer in der persönlichen Leidenschaft der Fall. Wir gehen also zu dem Roman über.

Im Volksbuch ist flüchtig von einem Bürgermädchen die Rede, die der böse Geist dem Doctor überläßt. Diß entzündete in Göthe die Reminiscenz seiner ersten Liebe und sie bekam natürlich so auch den Namen seines Gretchen. Es ist so ganz natürlich, daß diese Figur auch die Localfarbe der Frankfurter Bürgerstochter an sich trägt, sie ist nach dem Leben gezeichnet. Der in den vorigen Scenen bereits gealterte Faust muß nun durch ein Zaubermittel verjüngt werden, denn mit der Jugendkraft kommt der Zauber; er wirft sich mit dem Idealismus hinein und wird durch seinen Geist sinnlich. Die Leidenschaft ist in ihm eine Teuschung, da sie sich immer ins ideelle Gebiet zurückzieht; dadurch wird Gretchen zu einem bloßen Mittel herabgesetzt und der Verlauf wird an ihr tragisch, was aber der Faust-Tragödie noch nicht zur Catastrophe dienen kann. Menzel hat es als Vorwurf gegen Göthe ausgesprochen, Faust treibe mit Gretchen ein frevelhaftes Spiel und das sei also unsittlich; die Lebenswahrheit, womit Gretchen

gezeichnet ist, kann zu diesem Urtheil verführen; es ist aber verkehrt. Diese Ansicht verkennt den symbolischen Character des ganzen Gedichts, Faust und Gretchen sind nicht Individuen, eher noch Allegorien, sie sind nur Mann und Weib, und zwar das Weib als allgemeines, bloß ihr Geschlecht repräsentierend, der Mann aber umgekehrt ganz specifisch als Gelehrter gedacht. Man wird daher richtiger so sagen, Faust repräsentiert die schiefe Stellung, in welche der sich von der Welt isolierende Gelehrte gegen das weibliche Geschlecht zu gerathen pflegt, indem er ganz unversehens und am falschen Ort von der Leidenschaft überrascht wird, die er mit der Welt in Harmonie zu setzen gänzlich unfähig ist. An dieser Ungeschicklichkeit geht das unschuldige Opfer zu Grund. Diß ist der gleichsam comische Gehalt dieser tragischen Geschichte. Da sie aber einen so sehr populären Verlauf nimmt, so hat der Dichter sehr wohl gethan, bei dem ersten Abschluß des Werks mit dieser Partie aufzuhören. Es wird so ein Trauerspiel im volksthümlichen Sinn, indem das Opfer stirbt und der Verbrecher vom Teufel geholt wird; für den Dichter aber war es kein nothwendiges Ende, da das Ganze von Anfang nur als Episode gedacht war.

Die Exposizion des Romans geschieht durch die Hechsenküche, wo Faust methodisch zu diesem Experiment vorbereitet, d. h. hier verjüngt werden soll, und zwar um dreißig Jahre, das Stück sollte also einen Fünfziger voraussetzen. Wir wissen aber, daß er die Scene in Rom geschrieben hat. Auch diese Scene ist ein großes Meisterstück und streift ins dramatische Gebiet. Die Hechse ist natürlich dem Volksglauben gemäß geschildert, den Göthe zu diesem Behuf studieren mußte; die Zauberingredienzen geben darum Familienähnlichkeit mit denen im Macbeth. Doch ist in den Katzengeistern dem Dichter auch manche Modernität und Anwandlung von literarischer Satire eingeschlüpft. Faust erblickt inzwischen die Geliebte im Zauberspiegel und ist gefesselt. Das Eintreffen der Hechse durch den Schornstein giebt dramatische Lebendigkeit, bis es zum Zaubertrank und Faust's Einweihung kommt. Mephisto muß, natürlich als Razionalist, das Dreieine verspotten. Der Schluß der Scene ist, daß dem verjüngten Mann, mit dem Müßiggang im Bunde, die Geschlechtslust von selbst sich einstellen wird.

Zweite Scene. Das mimische Gedicht tritt jezt in seine vollen Rechte, indem alle dramatischen Zwischenscenen, welche die Succession

der Handlung nothwendig macht, wegfallen und nur das für die Sache wesentliche zusammengestellt ist; der Faust ist so nicht undramatisch, wohl aber hyperdramatisch, und es ist eine Barbarei unsrer Tage, das Gedicht in dieser Folge des Buchs auf die Bühne stellen zu wollen. Der Zuschauer braucht Ruhepunkte; der Lyriker vermeidet sie. Gretchen geht über die Gasse und Faust bietet ihr den Arm den sie ausschlägt. Nun ist er gleich weg und verlangt von Mephisto das Mädchen; dieser verweist ihn auf List und Gelegenheit und verspricht Geschenke zu schaffen.

Dritte Scene. Gretchens Zimmer. Sie ist durch Faust's Anrede pikiert und geht; Mephisto führt Faust ins Zimmer, der künftige Wonne vorempfindet; Mephisto stellt ein Schmuckkästchen in den Schrank, das nachher Gretchen, die sich des Dichters König von Thule singend auskleidet, mit Verwunderung findet und öffnet.

Vierte Scene. Spaziergang. Die Handlung hat eine Lücke und ist weit vorgeschritten, denn bereits ist der Schmuck von Gretchens Mutter einem Pfaffen übergeben. Darüber handelt das Zwiegespräch zwischen dem erzürnten Mephisto und dem ungeduldigen Faust; die Handlung wird hier bloß erzählt. Eine undeutsche Wortstellung ist in der Stelle: zehrt auf das Blut, da man doch auf unmöglich als Präposizion denken kann.

Diese drei im schönsten naivsten Mimuston geschriebenen Scenen gehören gewiß zu den ältesten des Faust und sind aus Göthe's Jugend; leider haben wir keine Spur einer Notiz, welche die eigentlich erste war die er concipierte.

Fünfte Scene. Bei Nachbarin Martha. Die Handlung ist abermals vorgeschritten, aber diese Scene rechne ich unter die größten Meisterwerke des Dichters; sie ist ein Terzett, das an dramatische Lebendigkeit anstreift und doch ist darunter kein Ton, der irgendwie auf Theatereffect losginge und von diesem toto coelo verschieden. Einerseits hat der Dichter den Ton des deutschen Fastnachtspieles in höchster Naivität und Grazie ganz getroffen, anderseits zeigt er ein so raffiniertes Studium des weiblichen Herzens, der deutschen Bildung im niedrigen Stande, daß die Porträttwahrheit etwas wirklich beängstigendes hat, wie ein Bild der scrupulösesten holländischen Genremaler. Hier concentriert sich die Classicität des ganzen Werks in den wenigsten Worten.

Sechste Scene. Wieder ein Zwiegespräch, das nur des Liebhabers Ungeduld schildern soll und ihn für das ausgemachte Rendezvous vorbereiten. Mephisto leugnet wieder als der flache Razionalist alle wahrhafte Wissenschaft. Faust's Liebesglut ist hier sehr jung gehalten.

Siebente Scene. Marthens Garten. Auch diese Scene ist ein Prachtstück; sie ist nicht sowohl dramatisch als musicalisch angelegt, als ein Quartett, wo je zwei Stimmen zusammengehen; denn die beiden Paare kommen abwechslungsweise auf die Bühne, so daß der Zuhörer mit einer Art von Doppelfuge oder Doppelthema unterhalten wird, welche Themate aber als Contraste wirken, weil das eine Paar den grellen Realismus oder die Parodie abspielt, wobei die Merkwürdigkeit, daß Mephisto der Witwe gegenüber vollkommen den Ton des unbeweibten gealterten Frankfurter Reisenden anstimmt, womit das Stück gewissermaßen in Göthe's Vaterstadt localisiert ist, wohin ja Gretchen ohnehin gehört; diese mit Faust bildet nun die entgegenstehende Oberstimme des Quartetts, das den Idealismus der Liebe darstellen soll, wo aber am Schluß, wo es zur Liebeserklärung besonders in der angehängten Scene im Gartenhäuschen kommt, der Dichter die allerjugendlichsten Empfindungen und Phrasen hat stehen lassen, was einigermaßen auffällt, denn Worte, die sich zulezt selbst dem Reim entreißen, wie nach dem Blumenorakel (an sich ein bewundernswürdiges Motiv), klingen, etwas nüchtern angesehen, doch gar zu matt und setzen das ganze sinnliche Feuer des Erlebnisses voraus, um erträglich zu lauten. Der Dichter hat sich hier etwas zu weit gehen lassen.

Bis zu diesem Moment hat sich der erste Theil des Romans fort und fort gesteigert; wir fühlen, daß Gretchens Tugend nicht Stand halten wird und Faust kommt an das Ziel aller seiner Wünsche. Der Dichter muß darum in seinem Mimus hier einen Ruhepunct und eine Zwischenzeit einfallen lassen, ehe er den Vorhang wieder vor uns aufgehen läßt.

Der zweite Theil des Romans beginnt daher damit, daß Faust von dem ersten Feuer der Leidenschaft genesen und gesättigt, einen Wandel in die Oede vornimmt und sich vor der Gesellschaft in die

Natureinsamkeit, in Wald und Höhle zurückzieht. Da der Dichter sich in diesem seinem Capitalwerk jede mögliche Form für erlaubt hält, so hat er hier einen Monolog im shakspearischen blanc verse eingeschoben, der in freier Reflexion freilich aus dem Ton seines Mimus herausfällt, aber auch einen entschiednen Ruhepunct gegen die bewegten vorausgehenden Scenen bildet. Faust hat wie Göthe ein sinniges Auge für die Natur, die er mit wissenschaftlichem Interesse, dann aber auch mit dem Organ des Künstlers betrachtet; er schwelgt in diesem Idealismus, fühlt aber bereits das Unbequeme des Widerspruchs mit der Materie, in die ihn seine andre Natur, hier als Mephisto herunterzieht. Er will das Ideelle und kann das Gemeine nicht entbehren. Sehr merkwürdig ist der Schlußvers:

Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde.

Diese Reflexion kann ein Mann vor dem vierzigsten Jahr nicht machen; er fühlt, daß die Sensibilität der Irritazion nicht mehr das volle Gleichgewicht entgegenhält und darum fehlt ihm der Vollgenuß des Jugendreizes. Diß ist eigentlich hier ein Widerspruch, da ja Faust verjüngt war; aber an solche consequente Succession hat der Dichter nirgends gedacht; das ganze Werk ist ja nichts andres als eine Mosaik, die durch ein halbes Menschenleben zu Stande kam.

Mit dem Auftreten Mephisto's tritt sogleich wieder die mimische Form hervor; Faust's Idealismus wird natürlich verspottet und hier auf das empfindlichste persifliert; Mephisto deutet hier mit sehr bestimmten Worten auf die gefährlichste Seite dieses schwelgerischen Idealismus und auf das Laster das wir aus Rousseau kennen; daß Göthe diese Gefahr aus eigner Erfahrung kannte ist auch im Werther unverkennbar ausgesprochen; man müßte blind sein, wenn man hier, wo die Sache bis zur grellsten Pantomime geht, ein Wort mißverstehen wollte. Faust wird also durch den Kuppler schließlich zurückverführt.

Die zweite Scene, Gretchen am Spinnrad, drückt in elegischer Lyrik die schmerzlich süße Trauer der gefallenen Unschuld aus.

Die dritte Scene führt in den Garten der Nachbarin zurück. Wir erfahren nachträglich, daß Faust sich unter dem Taufnamen Heinrich hat einführen lassen. Hier tritt nun der Sinn der Volkssage wieder vor, daß Faust als Mann geheimer Wissenschaft als ein von der Kirche abgefallener betrachtet wird; seiner Geliebten kommen darüber

natürlich religiöse Scrupel; Faust beschwichtigt sie mit Phrasen, die ziemlich nach der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts schmecken und zum Theil wieder sehr jugendlich naiv klingen; Faust giebt ihr ein Schlafmittel für die Mutter, damit sie von ihr ungestört zusammen seien. Mephisto macht sich nachher über die Catechisazion des Doctors lustig.

Vierte Scene, am Brunnen. Gretchens guter Namen ist bereits vor der bösen Welt verdächtig geworden und das wird ihr von einer Nachbarin hart eingetränkt. (Der Reim Geschleck: weg ist eine Reminiscenz aus dem Leipziger Dialect und nicht frankfurtisch.)

Fünfte Scene, im Zwinger. Gretchen durch die vorgerückte Schwangerschaft auf's äußerste beängstigt wendet sich im Gebet an die Mutter Gottes.

Sechste Scene. Diese Nachtscene ist wieder eine von den ins dramatische spielenden Meisterstücken des Dichters; ein Bruder Gretchens ist früher erwähnt, in der Volkssage ist aber diese Figur nicht gewesen und villeicht nicht in ihrem Geiste gedacht; ich hörte einmal Tieck den Zweifel darüber aussprechen, es könne nicht im Geiste des Göthe'schen Gedichts liegen, daß Faust ein äußeres polizeiliches Verbrechen begehe. Allein die Sache einmal in bürgerlichen Verhältnissen gedacht, ist dieses Motiv die natürliche Consequenz von Gretchens Verführung und es ist eine der effectvollsten Partien des Stücks. Valentin ist als Mann von militärischen Ehrbegriffen geschildert, der für die Schwester seine Schuldigkeit thut aber zu Vermehrung des Unglücks sein Leben läßt. (In Valentins Rede ist wieder eine obersächsische Sprachform genung im Reim auf jung zu bemerken.)

Siebente Scene, Gretchen im Dom während des Amtes. Nun ist das arme Kind in die äußerste Tiefe des Elends gestoßen, die Mutter starb, nicht ohne Verdacht, daß der Schlaftrunk ihr geschadet, des Bruders Tod kann sie sich mit Recht auch beimessen, da erwacht in ihrem Gebet das Schuldbewußtsein und die Angst der Sünde und sie schmachtet nach Hülfe; ihr Gewissen aber ist in Gestalt eines bösen Geistes hinter ihr, den der Dichter wohl nicht in die Figur des Mephisto einkleiden mochte, denn es ist eine abstracte fast allegorische Person. Dieser Geist und Gretchen bilden mit dem lateinischen Text des Meßbuchs eine Art Terzetts, das mit größter Virtuosität effectreich aus=

geführt ist. Gretchen fällt ohnmächtig nieder, sie ist augenscheinlich ihrer Entbindung nah und wird nun weggetragen.

Hiemit schloß der Faust als er das erstemal gedruckt erschien, freilich als völliges Fragment. Hier schließt aber in der That der zweite Theil des Romans und der Dichter hat jezt seinen Helden in eine absichtliche Zerstreuung von dem bisherigen Schauplatz weggeführt.

Er ist mit Mephisto auf dem Wege nach dem Harzgebirg um mit dem bösen Geist den Hechsen=Sabbat der Walpurgisnacht auf dem Blocksberg feiern zu helfen. Hier ist der Stoff der Volkssage wieder auf's prächtigste und effectvollste ausgebeutet, wenigstens in den Einleitungsscenen. Mit dem Schauer des Geisterwesens sind aber auch die natürlichen Schauder einer Nachtfart mit unendlicher Kunst geschildert, die eben durch Zuthun einer aufgeregten Phantasie sich zu jenem mährchenhaften Geisterspuk erweitert haben. Mit dem redenden Irrlicht tritt die Dichtung völlig ins phantastische Gebiet über, und dazu nun die Hechsenchöre, welche wieder den Macbethhechsen in Blutsverwandtschaft ebenbürtig sind. Die Scene ist wieder als wandelndes Gemälde behandelt und unsre Reisenden sind inzwischen auf dem Gipfel des Brocken in der allgemeinen Hechsenversammlung angelangt; wie aber Mephisto die alten Herrn, General, Minister, Parvenü und Autor anredet, da wirft der Dichter das Costüm seines Gedichts vollends über Bord und spricht seine Satire der lebendigen Gegenwart ins Gesicht; wir sind also jezt aus der Illusion des fünfzehnten Jahrhunderts völlig heraus und das Gedicht nimmt seinen Character einer umfassenden Weltbedeutung an. Nachdem die beiden Männer mit der alten und jungen Hechse getanzt, kommt als Proctophantasmist der Berliner Buchhändler Nicolai und das Stück wird zur modernsten Satire. Die Aufklärerei mit dem Geisterspuk im Dorf Tegel bei Berlin kommt zur Sprache. In das Interesse der Dichtung werden wir wieder gerissen, wie Faust unter dem Getümmel eine Gestalt erblickt, die ihn an Gretchen gemahnt, aber Mephisto erklärt es für lauter Augenteuschung und ihn zu zerstreuen führt er ihn vor eine Art Bühne, wo ein Stück in Scene gehen soll.

Nun folgt das Intermezzo von Oberon und Titania. Statt des

versprochenen Schauspiels erhalten wir eine Suite von Xenien oder satirischen Epigrammen, die natürlich mit der Faustfabel in keinem denkbaren Zusammenhang stehen; man hat es mit Recht die Saturnalien des Göthischen Witzes genannt. Diese Epigramme sind von der zierlichsten Art, eine Art Kunst-Schnaderhüpfel, aber so modernsten Inhalts, daß wir die Deutung andern überlassen; ich bemerke nur, daß die beiden Strophen „Tanzmeister" und „Fiedeler" spät eingeschoben und erst nach des Dichters Tod gedruckt sind.

Nun folgt der dritte Theil und Abschluß des Romans, in drei Scenen, die aber sehr verschiedenartig. Die erste ist wieder Zwiegespräch; Faust hat, man erräth nicht wie, plötzlich eine Offenbarung über Gretchens unglückliches Schicksal, und schilt Mephisto, daß er ihn in Zerstreuungen hinhalte; er will die Geliebte befreien und Mephisto verspricht ihn hinzuführen. Das schlimmste ist nun, daß diese einzige Scene ursprünglich in Prosa geschrieben war ohne daß der Dichter den Muth hatte, sie zu versificieren. Es ist ganz der Ton des formlosen Pathos der Sturmperiode und könnte von Klinger verfaßt sein; die Dissonanz ist zu groß und entstellt das sonst doch leidlich zusammenstimmende Ganze.

Die zweite Scene am Rabenstein malt die Eile der Reisenden. Sie besteht nur aus sechs Zeilen, halb Vers, ohne Reim. Es ist der Laconismus der Volksballade, etwa in Bürger's Styl; übrigens von bedeutendem Effect.

Die dritte oder Schlußscene ist dagegen in der Grundform des Gedichts und auf's kunstreichste ausgeführt; es ist ein Zwiegespräch zwischen den Liebenden; der Dichter hat alle Zauber der volksthümlichen Ballade sichtbar mit Anstrengung gesammelt und zurecht gestellt, um das schauerliche der Situazion mit der ganzen tragischen Kraft seines lyrischen Genius auszustatten, denn für seine Individualität war diß der höchst ihn persönlich ergreifende tragische Stoff. Im Anfang ist die Scene wandelnd, Faust steht außer dem Kerker, hört Gretchen von innen ein volksthümliches Liedchen singen, schließt auf und ist dann bei ihr im Kerker. Gretchen ist wahnsinnig geworden und klagt sich des Kindsmords an, nebenher wieder ist sie von den Geistern ihrer

Angehörigen gemartert; was davon ihre Schuld, ist nicht weiter angedeutet, Faust hat nur das Interesse sie loszumachen und wegzuführen. Aber mit dem Verstand ist auch ihre Körperkraft entwichen, sie sieht sich als Kindsmörderin auf dem Schafott, er will sie mit Gewalt wegbringen; alles diß ist rhythmisch in die freisten aber effectvollsten Töne gefaßt. Endlich droht der eintretende Mephisto mit dem Tagesanbruch; bei seinem Anblick bricht Gretchen zusammen, sie empfiehlt sich der himmlischen Gnade und eine Stimme von oben ruft ihr Verzeihung, Faust aber wird von Mephisto fortgebracht. Damit schließt die „Tragödie".

In Göthes Faust hat sich die alte Beobachtung bewährt, daß nur ein ganz volksthümlicher Stoff, von der Sagenpoesie bereits präpariert, dann aber einem hochgebildeten Kunstdichter in die Hand fallend, dessen ganze Individualität in dem gegebenen Stoffe sich spiegelt, das höchste in der Poesie zu leisten im Stande ist. Das hatte sich schon an Shakspeare glänzend geoffenbart.

Göthe war auch sein ganzes Leben über nie im Zweifel darüber, daß der Faust sein erstes und unsterblichstes Werk ist, er hat es immer als den Augapfel bei sich gehegt und getragen, Jahrelang dazu gesammelt, daran gefeilt und gesichtet und erst mit dem 57sten Jahre konnte er sich entschließen, diesen „ersten Theil" dem Publikum völlig zu überlassen, also ungefähr in demselben Alter, in welchem Cervantes sein großes Werk den Don Quixote schrieb. Ob damals schon etwas vom „zweiten Theil" geschrieben war, wissen wir nicht bestimmt, da er aber diesen erst in seinem lezten Sommer vollendete und noch 25 Jahre gelebt hat, so ist auch dieser Theil im einzelnen aus sehr verschiedenen Zeiten, sehr vieles ist abgelebte Greisenarbeit, zwischenein aber sehr viel energisches und schönes; was jezt an Kraft des Pathos abgeht, ersezt oft die Zierlichkeit der miniaturartigen Ausführung, so daß ich unbedenklich diesen vielbespöttelten zweiten Faust für Göthe's zweitgrößtes Werk erklären muß; er zeigt uns wie viel auch das höchste Alter in der Kunst noch leisten kann. Wie gesagt, die Ungleichheit der Theile ist hier noch größer und wir können darum das ganze nur stückweise betrachten, wie es ohnehin entstanden ist.

Das Werk ist in 5 Acte getheilt, wovon aber der dritte, die Helena, gar nichts mit dem mimischen Gedicht zu schaffen hat, es ist ein Versuch den Ton der griechischen Tragödie formell nachzubilden und wir müssen es darum in Verbindung mit seinen ähnlichen Bestrebungen in dieser Richtung zusammenfassen. Das übrige zählen wir hier im einzelnen auf.

Der zweite Theil wird mit einem Elfenchor eröffnet, der sehr spät geschrieben scheint; Faust soll in die Lethe getaucht werden und so gesunden; besser ist Fausts Monolog beim Erwachen, die Jamben treten wieder vor aber fünffüßig; Faust stärkt sich am Sonnenaufgang und der Schluß spielt auf die Farbenlehre an.

Die zweite Scene zeigt das kaiserliche Hoflager, der Mimenvers kehrt wieder, Faust soll also jezt in die große Welt eingeführt werden. Statt des verunglückten Hofnarren des Kaisers drängt sich Mephisto in die vacante Stelle. In Erwartung des Carnevals wird Staatsrath gehalten; die Erbämter klagen sämmtlich die Noth der Zeit, das Mittelalter wird lebendig geschildert, nur zuweilen durch ein modernes Element unterbrochen. Mephisto stellt sich der allgemeinen Unzufriedenheit entgegen und erfreut sich der allerhöchsten Gegenwart. Mephisto verspricht das dem Hof mangelnde Geld zu verschaffen und der Kaiser, ihm vertrauend, ergibt sich der Carnevalslust.

Dritte Scene. Der Herold verkündet, der Kaiser habe auf den Römerzug das italische Carneval mit über die Alpen gebracht; man sieht die Erinnerungen des Dichters. Ich muß die Bemerkung einschalten, daß der Mimus sich immer am reinsten da erhält, wo der Jambus festgehalten wird; je mehr sich die Trochäen eindringen, desto lyrischer, unplastischer wird der Dialog, denn der Trochäus ist, wenigstens in unsrer Sprache, der plastischen Schilderung und lebhaften bewegten Handlung durchaus widerstrebend. Die beiden Lieder „Mutter und Tochter" und „Trunkener" contrastieren durch derben Realismus gegen die Umgebung. Dann folgt eine prosaische Note um die modischen „Vampyrendichter" abzuweisen, wogegen die griechische Mythologie Eintritt erhält. Nun kommt der Wagenzug des Gottes Plutus angefahren. Zoilo-Thersites bekrittelt den Zug, er ist ein Amalgam

aus Göthe's pietistischen und politischen Gegnern. Nachher kommt der Kaiser in Gestalt des großen Pan, dem die Geister den Hof machen; hier wird durch Magie ein Unglück teuschend vorgestellt, das offenbar eine Reminiscenz aus der französischen Geschichte ist, wo auf einem Maskenball in Paris hohe Herrschaften verunglückten.

Vierte Scene. Der Sinn des Räthsels lösst sich auf. Jezt erst wird nämlich Faust vor dem Kaiser eingeführt, er hat den Flammenspuk durch Magie veranstaltet und den Kaiser hat es amüsiert. Sehr schön ist die folgende Beschreibung der Meerwunder durch Mephistopheles; doch hat dieser den Feuerspuk zu andern Zwecken benüzt; er hat dem Kaiser in seiner Maske ein Papier zur Unterschrift vorgelegt und daraus hat man jezt Papiergeld vervielfältigt, das ist freilich eine moderne Abkühlung in die mittelalterliche Fabel; es ist eine östreichische Reminiscenz.

Fünfte Scene. Ein Zwiegespräch der beiden Hauptfiguren führt uns einigermaßen in den alten Grundton zurück. Im Volksbuch wird erwähnt, daß der Zaubrer auf das Verlangen hoher Herrschaften ihnen die schöne Helena von Griechenland mit Augen habe sehen lassen; diß Motiv bildet den Schluß des Actes; die Anleitung die Mephisto Fausten giebt sich ins Nichts zu versenken, um die Gestalt der Griechin zu bannen, ist in Räthsel eingeschlossen, die aber aus dem Traumbewußtsein und geschlechtlichen Affeczionen zusammengesezt sind; Faust verschwindet.

Sechste Scene. Eine Zwischenscene; die Hofleute drängen Mephisto zur Aufführung (eine Erinnerung an Moliere). Dann giebt er verschiedenen Hofdamen gemeine sympathetische Liebesmittel an.

Siebente, Schlußscene. Die Geistererscheinung ist sehr geistreich ausgeführt, Faust als Beschwörer läßt Paris und Helena auftreten, was nebenher beweist, daß die andre Helena ursprünglich nicht für den Faust bestimmt gewesen sein kann. Faust vergißt sich über dem Zauberstück dermaßen, daß er Helena für sich erobern will; der Sinn ist sehr einfach, auf dem Traumbewußtsein des Dichters ruht alle Produczionskraft, die Phantasie aber geht mit dem Dichter durch und es passiert ihm, daß er sich in sein eigenes Geschöpf verliebt. Diß ist hier als ein Frevel wider die Kunst dargestellt, denn eine gewaltsame Explosion erfolgt, das Spiel versinkt und den ohnmächtig am Boden liegenden trägt Mephisto hinaus.

Dieser ganze Act, der unsre Abenteurer am Kaiserhofe beschäftigt, ist in den Grundgedanken gewiß sehr schön gedacht, aber dem Greise fehlt die Kraft, einen Mittelpunkt für die Bilder zu fixieren, daher zersplittert sich das Ganze in schwächere und kräftigere Einzelheiten.

Viel bedeutender als dieser erste ist jedenfalls der zweite Act. Wir sind auf einmal wieder in die alte Universitätssphäre zurückversetzt; während Faust, von der Explosion betäubt auf dem Bette liegt, sieht sich Mephisto in der verlassenen Studierstube um; hier finden sich stellenweise Partieen, die dem ersten Theile nahe kommen; da Wagner Fausten succediert hat, so tritt jezt dessen Famulus auf; dann kommt der frühere Schüler, als Baccalaureus voller Wissensdünkel, und diese Scene, wo sie in den Jambus eintritt, gehört zum Besten. Freilich Verse wie:

Ihr trugt wohl niemals einen Zopf

oder

Kommt nur nicht absolut nach Haus

fallen aus dem Mittelalter wieder in die modernen Interessen herunter.

Die zweite Scene zeigt uns Wagner in seinem Laboratorium, wo ihn Mephisto besucht. Diese Scene des zweiten Faust ist bereits berühmt geworden; es war ein genialer Gedanke, daß der Dichter die Pedanterie des Gelehrten nicht beißender zu satirisieren weiß, als daß er, mit Umgehung der Sinnlichkeit, aus bloßer Theorie ein lebendiges Individuum zu construieren sich vermißt; diß geräth ihm natürlich schlecht und statt des vollen Menschen entsteht nur ein Quasiwesen Homunculus genannt, das in halber Entwicklung stocken geblieben und wie ein Präparat in einem Glas aufbewahrt gleichwohl es zu menschlichem Bewußtsein und Sprache gebracht hat; dieser Homunculus ist natürlich wieder die weltscheue Stubengelehrsamkeit, der verjüngte jedoch noch kindliche Wagner der das Alterthum noch mit Naivität auffaßt. Die Schwächen der Scene sind daß Wagner, wo er den Zeugungsproceß beschreibt aus der Illusion fällt in den Versen

Der zarte Punct aus dem das Leben sprang u. s. w.

was vielmehr die Reflexion des Dichters ist; das richtige Motiv ist:

Wenn sich das Thier noch weiter dran ergözt u. s. w.

Dann spricht Mephisto gar von den Wanderjahren des Dichters. Die Ironie der Natur, wo der Denker den Denker zeugen möchte, ist bitter genug. Indem Homunculus über Faust schwebt beschreibt er dessen Träume, es ist die Leda gemeint, wie die Gemmen sie darstellen. Homunculus fährt mit Faust und Mephisto auf dem Zaubermantel von hinnen in den schönen Süden, während Wagner zurückbleibt.

Es war ein großer Gedanke von Göthe, seiner Walpurgisnacht auf dem Brocken eine antike am Peneios an die Seite zu stellen, wo die thessalischen Hechsen den ersten Anknüpfungspunct gaben und diese Partie ist die erste unsterbliche dieses Gedichts.

Zuerst fahren wir über die Pharsalischen Felder und die welthistorische Schlacht zwischen Cäsar und Pompejus führt zu einigen politischen Betrachtungen in der bekannten Weise; auch sind Erinnerungen aus Lucan erkennbar; die Einleitungsworte spricht Erichtho antikisierend im Trimeter. Faust's erste Frage, wie er den classischen Boden betritt, ist nach Helena (hiemit ist das Helenastück angekündigt), er wird aber beschwichtigt. Mephisto sieht sich in der südlichen Zauberwelt um und conversiert mit Greifen und Sphinxen. Was aber das etymologische grei bedeuten soll, da nur vom Verbum Greifen die Rede ist, verstehe ich nicht. Dann werden gar die reisenden Britten citiert. Aber das Räthsel der Sphinx ist leicht aufzulösen. Characteristisch spricht Mephisto-Göthe seine Antipathie wider Musik aus. Die Sphinx (welche die kecke Sprachform die lezteſten als doppelten Superlativ gebraucht) verweist den nach Helena spähenden Faust auf den Centauren Chiron.

Am untern Peneios kommt Fausten seine frühere Leda's-Phantasie wieder in den Sinn, da hört er Chiron herantraben, der ihn aufsitzen läßt, was ein prächtig plastisches Bild macht; diese Partie ist vortrefflich, aber der Vers über Hercules:

O weh! errege nicht mein Sehnen!

ist aus des Dichters eignen plastischen Studien am farnesischen Hercules zu commentieren. Chiron bringt den Helden zu Manto, die ihm den Weg zur Unterwelt zeigt, um Helena zu gewinnen; er erscheint von hier an nicht mehr in diesem Act.

Die Scene ist wie vor dieser. Prächtig ist die Schilderung des Erdbebens oder vielmehr die in Scene gesetzte geologische Theorie des Vulcanismus. Daran schließt sich menschlicher Bergbau und Hüttenkunst. Beim Auftreten der Kraniche fällt ihm die Schiller'sche Ballade wieder ein. Dann treibt sich Mephisto mit den Hechsen des Südens, den liederlichen Lamien eine Weile herum. Die Empuse mit dem Eselsfuß begrüßt den Herrn Vetter mit dem Pferdefuß. Nun tritt wieder Homunculus in seinem gläsernen Ei vor und wünscht endlich zu „entstehen" d. h. ein voller Mensch zu werden; (erinnert an Sebastian Seiler's Wort Adams: Wenn i nô forshaffo wâr!) er consultiert über den Punct einige Philosophen; es kommt wieder der Streit von Vulcanismus und Neptunismus. Der eine Philosoph betet den Mond an und ruft ihn herbei, er glaubt ihn stürzen zu sehen, offenbar die Illusion einer Mondbeobachtung durch das Telescop andeutend. Nun erblickt Mephisto zwischen dem Gestein die drei Phorkyaden; er entlehnt ihre häßliche Bildung, um sich in der folgenden Helena-Tragödie damit zu producieren.

Nun stellt die Scene Meeresbuchten dar. Nereiden und Tritonen singen das von Pindar erhobene Element. Der Mond soll im Zenith verharren, was buchstäblich in Europa nicht möglich. Die Kabiren von Samothrace sind wohl eine Erinnerung an Schelling'sche Studien. Dagegen hab' ich den Verdacht, daß bei dem darauf auftretenden „Sauertopf und Griesgram" Nereus ein klein wenig an Hegel gedacht worden. Eine merkwürdige kühne Sprachform ist er west für existiert. Der alte Proteus, ein wenig Göthe's eigne Natur, ist eine herrlich neckische Erfindung, äußerster Zierlichkeit. Wie Homunculus zwischen Proteus und Thales abgeht mit den Worten:

Dreifach merkwürdiger Geisterschritt!

ist die Reminiscenz an Lavater und Basedow unverkennbar.

Die Schlußscene ist ein prachtvolles Opern-Finale. Seine ungeheure Kunst, mit Worten Musik zu machen, hat Göthe nie herrlicher entfaltet als in diesem Stück, das ein wahres Meer von Wohllaut ist. In der Catastrophe eine einfach platte Allegorie zu suchen wäre kindisch; tausenderlei hat der Dichter damit gedacht und gesagt, der letzte und geheimste Sinn scheint mir aber der zu sein, die Hochzeit des Homunculus mit der schönen Galatee, welche sehr feierlich vollzogen

wird, symbolisiert das ideelle Aufgehen der Poesie mit der plastischen Kunst des Auges, die eigentlich das Streben des ganzen Göthe'schen Genius in eines zusammenfaßt. Villeicht läßt sich die Stärke und die Schwäche der Göthe'schen Poesie in das Wort zusammenfassen: Sie ist eine Sehnsucht nach der Plastik. Zum Schluß werden den Physikern noch die uralten Hegel'schen vier Elemente an den Kopf geworfen.

Der vierte Act schließt sich insofern unmittelbar an, als er wieder mit einer geognostischen Partie beginnt. Doch ist als Nachklang des antiken Stücks ein Monolog Faust's im Trimeter an die Spitze gestellt; die Schönheit der verschwundnen Helena zerfließt in Wolken und sublimiert sich in den Schönheitsbegriff. Dann kommt Mephisto auf den Siebenmeilenstiefeln und stimmt den echten Mimusvers wieder an; seine geologischen Phantasien sind wieder vom allerherrlichsten was Göthe geschaffen hat. Faust im Gegentheil fühlt sich nach dem Meere gezogen und will sich dort wie die Holländer einen dem Element abgerungenen Grundbesitz erschaffen; Mephisto will zu diesem Zweck die sich darbietenden politischen Conjuncturen benützen. Bei Erwähnung des Sardanapal fällt auch ein Hieb auf Lord Byron. Ein großes Wort ist:

Die That ist alles, nichts der Ruhm.

Nun folgen die Kriegsscenen. Der Kaiser zieht wider die Rebellen, die ihn im Genuß erschlafft glaubten, denn:

Genießen macht gemein.

Bei den Worten:

Wer befehlen soll
Muß im Befehlen Seligkeit empfinden

hat dem Dichter sicher die Gestalt Napoleons vorgeschwebt. Dann eine schöne Schilderung des Mittelalters. Der Accusativ Fried' und Gerechtigkeit kommt auch wieder einmal. Mephisto will nun dem Kaiser beistehen, wozu er drei von Mephisto selbst allegorisch genannte Bergkobolde herbeiruft. Unangenehm klingen die Formen Obergeneral, Generalstab und Kriegsrath in das schöne mittelalterliche Bild herein.

In der zweiten Scene erscheint der Kaiser mit seiner kriegerischen Umgebung. Nun führt Faust als geharnischter Ritter seine drei

Enakskinder dem Kaiser als Hilfstruppen zu, sie werden ins Heer eingereiht, der Angriff beginnt und alsbald offenbart sich, daß Zauberkräfte im Interesse des Kaisers in Thätigkeit sind. Mephisto parodiert seine Hilfstruppen im modernsten Sinn als Aeffereien des Mittelalters. Der sonderbare Reim kräftig: beschäftigt scheint eine Reminiscenz des Kölner Dialects. Die Schlacht wird durch den Zauber gewonnen, comisch ist Mephisto's Beschreibung der Feinde, die mit Schwimmgeberden auf festem Land davonlaufen; dann spricht er selbst wieder vom Mittelalter als der „holden alten Zeit".

In der Schlußscene wird des Gegenkaisers Zelt geplündert, dann aber tritt der Kaiser mit den Fürsten ein, die er für die Erbämter installiert. Um sein Gedicht durch alle Formen der Poesie zu führen, hat der Dichter diese Repräsentazionsscene nach allen Regeln des französischen Alexandriners construiert, was zwar mit Gewandtheit geschehen aber immer für uns ein schleppendes und unangenehmes Versmaß bleibt. Nur ein paarmal ist wie aus germanischem Eigensinn die nöthige Cäsur herausgeworfen. Doch handelt sich's hier keineswegs um dramatische Bewegung, es ist epischer plastischer Stoff. Dagegen wird die eigentliche Handlung unsres Stücks hier vielmehr vorausgesetzt; denn da die Landstrecke am Strand Fausten zum Lohn für die geleisteten Dienste bereits zugesprochen ist, so kommt der Bischoff in der Qualität als Reichskanzler sich der Ausführung zu widersetzen, auch mit dem Zorn des Himmels wider die Zauberkünste zu drohen; er wird aber am Schluß vom Kaiser zur Ruhe gewiesen und die Schenkung bleibt aufrecht.

Dieser vierte kriegerische Act hat im Ganzen den Fehler des ersten und ist an Gehalt dem zweiten nicht ebenbürtig.

Der fünfte Act soll nun Faust im höchsten Alter, im ruhigen Besitz bis in seinen Tod zur Darstellung bringen. Die erste Scene, welche die neue Situazion exponieren soll, ist etwas wunderlich auf einen räthselhaften Wandrer gestellt, der ein paar alte Leutchen in ihrer Hütte besucht und ist außer dem Grundton, da das Ganze hispanisierende Trochäen sind. Nun erscheint Faust, dem Mephisto als Diener mit den drei frühern Kriegsgesellen eine ganze Flotte mit

reicher Ladung in den Hafen führt; Faust aber hat, in allem Ueberfluß, einen Hauptverdruß, er kann die Alten mit ihrem Gärtlein und ihr Kirchlein mit dem Glöcklein nicht auskaufen und vertreiben und das ist seine Verzweiflung; Mephisto spottet über das Glöcklein, was fast einer leichten Parodie auf Schiller gleich sieht. Den drei wilden Gesellen wird geboten, die lästigen Alten mit guter Manier zu beseitigen, was unter ihren Händen grob ausfällt; ein Thürmer spricht recht aus Göthe's innerstem Herzen die Seligkeit des Gesichtssinnes aus; er sieht mit Schauder das kleine Gut nebst den Bewohnern im Feuer aufgehn. Faust bereut den raschen Befehl, ohne daß etwas weiter daraus hervorgeht. Hier aber schließt eine Mitternachtsscene sich an, unheimliche graue Weiber erscheinen, und deuten auf den fernen Bruder den Tod; dann schleicht sich die Sorge bei Faust ein und wie sie sich ihm zu erkennen giebt, spricht Faust eine Rede, die vollkommen in den ersten Abschnitt des Faust paßte und ihm wahrhaftig keine Schande machte; ich kann mich kaum überzeugen, daß diese Stelle im Alter geschrieben ist. Da aber Faust sich mit Trotz die Sorge vom Leibe hält, haucht sie ihn an und er erblindet, das größte Unglück das Göthe sich vorstellen konnte. Aber er rafft sich abermals auf und treibt sein Volk sogar bei Nacht zur Arbeit, da für ihn kein Tag mehr ist.

Aber Mephisto bringt bereits die Lemuren in den Vorhof und läßt sie ein Grab bereiten. Sie singen ein Todtengräberlied, das ein hübsches Pendant zum Hamlet'schen bildet, man könnt' es fast freie Uebersetzung nennen. Faust kommt und will den Graben fortgeführt hören, Mephisto spielt mit dem Wort und spricht Grab, und da Faust in lezter Rede sich die Illusion macht, wenn diese Arbeit zu Stande komme, so dürft' er sich für vollkommen befriedigt halten, da ergreift ihn der Höllenpact an dem früher bedungnen Wort und er sinkt leblos zur Erde. Mephisto singt:

Den lezten schlechten leeren Augenblick
Der Arme wünscht ihn festzuhalten,

sehr characteristisch für Göthe's Lebensansicht, die der positiv religiösen Lebensanschauung sich mit großer Entschiedenheit entgegenstellt. Mephisto parodiert noch das dumme Wort Vorbei von einem Menschenleben gebraucht.

Die Lemuren singen bei der Grablegung wieder vier Strophen, die eine zierliche Variazion des Todtengräberlieds heißen können. In einer genialen Rede spricht Mephisto über modernstes Galvanisazions-Unwesen, das den Tod in Zweifel stellt, dann aber lenkt er in die derbste Volkssage ein und läßt den greulichen Höllenrachen, mit seinen Tartarusqualen und dem Heere der Teufel auf der Bühne sichtbar werden. Während diese auf die entschlüpfende Seele lauern erscheint aber eine himmlische Heerschaar, welche Vergebung der Sünde und Aufnahme in den Himmel hoffen lassen. Mephisto spottet des frömmelnden Engelgestümpers. Diese verjagen die Teufel mit Rosen, Mephisto wüthet, es ist nicht sonderlich anständig aber energisch ausgeführt, wie er sich wider seinen Willen in die Engelsbuben verliebt und diese ihm darüber das Faustseelchen wegschnappen. Jezt epilogiert Mephisto oder vielmehr der Dichter selbst über sein vollendetes Werk; er nennt seine Faustsage ein kindisch tolles Ding und schließt mit einem dissonierenden halbholländischen Reim beschäftigt: bemächtigt.

Nun ist eine Scene aus dem Jenseits angehängt, bei welcher nach meiner Vermuthung den Dichter eine Reminiscenz an ein altes griechisch-slawisches Bild geleitet hat, welches bei Riepenhausen sich radiert findet. Anachoreten sind in Bergschluchten vertheilt. Daß diß Jenseits wieder lauter Disseits wird versteht sich, es ist der Phantasie-Himmel oder die Aussicht die wir „nicht entbehren können", sofern wir nur vorstellen und nicht denken. Der seraphische Vater nimt die neugebornen gestorbnen Knaben, denen das Dasein „so gelind" ist, in sich auf, um sie das irdische schauen zu lassen, das ihnen aber nicht gemäß ist; sie werden auf fortwährende Gottesnäherung verwiesen. Faust wird als doctor Marianus in eine Zelle aufgenommen, er betet die nahende Himmelskönigin an; unter den büßenden Frauen erscheint auch Gretchen, sie singt eine Palinodie auf ihr früheres Lied an die Madonna, jezt unter die Seligen aufgenommen. Faust schließt mit dem etwas zweideutigen Wort: Das Ewigweibliche zieht uns hinan.

Diese ganze Catastrophe ist meines Erachtens die zweite unsterbliche Partie im zweiten Theil unsres Gedichts; der große Dichter hat den Stoff in seiner Lebensanschauung, auf dem Fundament eines ästhetischen Pantheismus, mit großer Energie hinausgeführt. Ist der

zweite Theil kein Ganzes, so hat er doch prachtvolle Partien, die nur dem ersten Theil nachstehen.

Diß ist der Faust, das mit Recht berühmteste Werk Göthe's, das mit dem besten, was unsre deutsche Poesie hervorgebracht hat, jede Vergleichung wagen darf.

Bemerkenswerth ist jezt noch die in Göthe's Werken aufbewahrte Sammlung sogenannter Paralipomena zu Faust. Diese Fragmentensammlung spricht am klarsten für unsre oben aufgestellte Hypothese der Entstehung des Gedichts. Fertige Stücke wußte der Meister selbst im Umkreiß seiner ausgeführten Scenen nicht unterzubringen und sie blieben so als epigrammatische residua in seinem Nachlaß zurück. Es sind einige vortreffliche Perlen darunter, besonders aus Mephisto's Munde. Andres angedeutete ist freilich über die Maßen schmutzig. Characteristisch für den Dichter ist die Stelle:

Was giebt's, Mephisto? Hast du Eil'?
Was schlägst vor'm Kreuz die Augen nieder? —
Ich weiß es wohl, es ist ein Vorurtheil,
Allein mir ist's einmal zuwider.

Mephisto's Lob auf Semiramis wird wohl einer der Herscherinnen des vorigen Jahrhunderts gelten. Ferner sind für den Dichter characteristisch:

— Zum Beispiel unser täglich Brot,
Das ist nun eben nicht das feinste,
Auch ist nichts abgeschmackter als der Tod
Und grade der ist das gemeinste.

Das Leben, wie es eilig flieht,
Nehmt ihr genau und stets genauer,
Und wenn man es beim Licht besieht
Gnügt euch am Ende schon die Dauer.

Wir wenden uns jezt zu denjenigen Stücken, welche den Character des Mimus gleich dem Faust festhalten, d. h. nur abgebrochne einzelne

Scenen mit plastischer Lebendigkeit darstellen; die meisten in früher kecker Jugendlaune geschrieben.

Auf die damals vielfach Frankfurt besuchenden reisenden Schöngeister hat Göthe wie er selbst sagt, die zwei nächsten Stücke gedichtet.

Satyros oder der vergötterte Waldteufel. 1770. Eine tolle Farse auf die Rousseauischen Naturvergötterer und Weltverbesserer; des Fremdlings Unverschämtheit gegen seinen Wirth ist prachtvoll gezeichnet; die Sprache ist auf's tollste mit Provinzialismen versetzt; genial die Sprachform ein à Geschmack, wo ein reiner Naturlaut als Adjectiv verwendet ist; aber im vierten Act muß es wahrscheinlich heißen:

Ohne Feinds Brand, ohne Freunds Band.

Pater Brey, 1774. Ist das Gegenstück zum vorigen, der Prophet ist dißmal nicht wild und grob, aber verbuhlt und pfäffisch, es klingt auch wohl ein wenig von Lavater hinein, auf den doch das Ganze schwerlich paßt. Das Stückchen ist etwas besser ausgeführt als das vorige. Am Schluß ist dem Dichter das greuliche Condizionale er fänge in die Feder gekommen; so hat Hegel auch einmal ich hänge geschrieben für ich hinge.

Prolog zu Bahrt's Offenbarungen. 1774. Prächtiger Spaß auf die Aufklärerei.

Götter, Helden und Wieland. 1774. Ist in Prosa und viel besser ausgeführt. Es ist eine villeicht zu gründliche Recension der Wielandischen Alceste und auch die Klopstockische Hypersentimentalität kriegt ihre verdiente Ohrfeige darin.

Das Fragment von Hanswursts Hochzeit 1774 zeichnet sich unter Göthes Werken durch große Unflätigkeit aus. Wie er den Plan davon angiebt, muß man bezweifeln, daß der Dichter genug scharfen Witz besaß es durchzuführen; sonst wär' es nicht liegen geblieben.

Jahrmarktsfest von Plundersweilern. 1774. Für die ganze Classe der Mimusbilder ein Musterbild und eine wie ich vermuthe ganz unbewußte Wiederholung der theocritischen oder vielmehr sophronischen Adoniazusen; der Jahrmarkts-Durcheinander ist unübertrefflich wahr und ein herrlicher Rahmen für das Schauspiel. Dieses ist einerseits prächtige Parodie auf die endlosen Verhandlungen der französischen tragédie, wo alle Handlung hinter die Scene fällt, und

in diesem Sinn für das englische Drama wirkend, anderseits ist das Stück in sich selbst hochcomisch durch den Contrast, den die tragische Handlung mit der Ausführung der Charactere im Sinn des modernen Judenthums bildet; dieser Stoff ist zugleich für den Frankfurter ein ganz localer und populärer, und das ganze Stückchen in jedem Sinn bewunderungswürdig.

Künstlers Erdewallen ist ein humoristisches Stück, das den Contrast von Ideal und Prosa im Künstlerleben schildert. Die später dazu gedichtete Apotheose ist gründlicher ausgeführt, aber der Schluß nicht idealisch genug gehalten um uns frei zu entlassen.

Wir kommen jezt zu einer Reihe von Gelegenheitsstücken, die zum Theil durch die literarische Satire mit den vorhingenannten verwandt aber breiter ausgeführt sind.

Der Triumph der Empfindsamkeit, 1777. Die fünf Acte in Prosa, welche die eigentliche Handlung vorstellen, sollen die damalige grassierende sentimentale Werthers-Krankheit satirisieren; ein ganz verrückter Prinz, in einem fantastischen Liebesanfall zu einer benachbarten Königin, schleppt deren Puppe mit sich herum und zieht diese am Ende der Geliebten selbst vor. Um einen so traurigen Stoff wirklich lächerlich zu machen hätte es burlesker Caricaturen und überhaupt eines krausern Humors bedurft als es der maßrechten Laune Göthes zu Gebot stand; es ist darum ein kühler Spaß. Anders verhält sichs aber mit dem versificierten vierten oder eigentlich dem eingestoßnen sechsten Acte des Stücks, der mit der Haupthandlung in keinem irgend realen Zusammenhang steht; denn daß die unschuldig angebetete Königin selbst der Werthers-Modekrankheit zum Opfer wird und Monodramen aufführt hat mit der Tollheit des Liebhabers gar nichts zu schaffen; sie werden gar nicht zusammengebracht. Dieser genannte Act zerfällt nun in zwei Scenen; in der ersten tritt ein Kammerdiener Ascalaphus auf, der in liederlich scandierten aber genial gedachten Knittelversen die Mode der englischen Parks aufs herrlichste persifliert. Die zweite Scene dagegen enthält das Monodrama, welches die Königin Mandandane im Character der Proserpina vor sich selbst aufführt. Diß ist ein ursprünglich tragisch gedachtes Gedicht, von dem der Dichter selbst sagt, er hab' es freventlich in diesen tollen Schwank eingestoßen. Es ist in seinem antikisierenden Odenstyl, also reimlose freie Rhythmen,

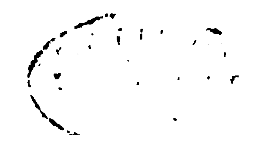
ein Gegenstück zu seinem wundervollen Promotheus-Monolog, und gehörte eigentlich unter die griechischen Dramatica. Vor dieser einzigen, aber methodisch ausgeführten Scene verschwindet das ganze Lustspiel.

Hieran schließen sich die Vögel nach dem Aristophanes, 1780. Es ist zwar zunächst auf eine freie Uebersetzung des ersten Abschnitts des Aristophanischen Lustspiels abgesehen, allein sie ist in Prosa und völlig in eine literarische Satire auf unsre eigne Poesie umgedeutet und dadurch ein ganz selbständiges Werk geworden. Es ist als Ganzes genommen villeicht das witzigste Stück, welches Göthe geschrieben hat; man sieht daß er nur einen gegebnen dramatischen Faden braucht, um unsre modernen Zustände aufs lustigste zu persifiieren. Merkwürdig ist auch das Datum des Stücks, denn die Volksrede des Treufreund an die Vögel ist hier gerade so gehalten daß man glauben sollte es sei die feinste Persiflage aus den Zeiten der französischen Revoluzion oder eines Mainzer Jacobiner-Clubbs.

Zum Zeugniß wie verführerisch jeder fremdhereingebrachte poetische Ton für Göthe war ihn nachzuahmen, erwähnen wir hier die Fragmente einer Tragödie. Sie sind aus der Zeit als die Schlegel den Calderon auf die deutsche Bühne brachten; Göthe entwirft ein tragisches Sujet ohne alles historische Costüm, in Trochäen und Octaven, mit seinem wunderlichen plastischen Decorazions-Interesse; es war eine ganz verkehrte Aufgabe, die nachher in Müllners Schuld ebenso schief gelöst wurde und die der vernünftige Göthe bald wieder fallen ließ.

Von reinen Gelegenheitsstücken der Bühne erwähnen wir zuerst Paläophron und Neoterpe, 1800. Das Stückchen ist ein Compliment für die Herzogin Amalie, als Allegorie der Jugend und des Alters etwas frostig wie jede; der Grundton sollen Trimeter sein, aber flüchtig geschrieben, zuweilen zu kurz, selbst zu lang ausgefallen.

Was wir bringen, 1802. Das neugebaute Theater in Lauchstädt soll eingeweiht werden; dißmal ist die Allegorie in ein Prosa-Lustspielchen eingekleidet; es ist etwas frostig und etwas ordinär, wird aber noch frostiger, wenn Mercur in Trimetern die Allegorie für den Begriff ordentlich entwickelt; ein comischer Moment folgt erst da, wo die Poesie und Prosa in Conflict gerathen und die Alte sich wehrt, sie sei weder allegorisch noch alamodisch. Von Einzelheiten ist zu bemerken, daß da wo der Vater sich mit seiner Alten empfiehlt, statt ich



confirmiere mich nicht anders als conformiere gelesen werden kann, und daß die Nymphe die freilich nicht der besten Gesellschaft entnommen zu sein scheint, sich wieder der falschen Sprachform verflechte (Imperativ) bedient; schließlich ist ihr das schöne Sonett in den Mund gelegt, das wir als zweites Stück der Epigramme erwähnt haben. Der Prolog, der dem Stück später in Weimar vorgesetzt worden, ist wunderliche in Trimeter gesetzte absolute Prosa.

Weimarer Vorspiel 1807. Ein ziemlich diplomatisch gefaßtes Thema. Die Schauer der Jenaer Schlacht werden in Trimetern geschildert; dann tritt ohne Uebergang die Majestät, auf und beruhigt im Theaterjambus, vom Frieden unterstützt, die in den spanischen Trochäus ohne Assonanz einfällt, worauf die Majestät im slawischen Fünftrochäus antwortet. Dann folgt die Festbeschreibung im Viertrochäus, bekränzte Häuser, Kinder, die obligaten weißen Jungfrauen und zechende Jenenser Studenten. Den Glückwunsch der Fürstin spricht zum Schluß die Majestät im Trimeter mit Erinnerung an die hingeschiedne Herzogin Mutter.

Jedermann weiß, daß Göthe kein eigentlicher Theaterdichter war und klug wie Cervantes trat er mit seiner Bewerbung um diesen Succeß alsbald zurück, als ein begabterer Nachfolger für dieses Gebiet sich der Gunst des Publicums bemächtigt hatte. Göthe hat aber sein ganzes Leben über beobachtet, wodurch das Theaterpublicum angezogen wird, und es konnte ihm nicht entgehen, daß in Deutschland eigentlich doch die Oper dasjenige ist, was den populärsten Effect erreicht. Nun war er aber, wie Jedermann ebensogut weiß, schlechterdings nicht musicalisch; er mußte sich also auch in dieser Kunst an dasjenige halten, was naturgemäß nur die Nebenbedingungen sind. Bei seiner Vorliebe für bildende Kunst faßte er die Schaubühne vor allem als eine plastische Kunstübung auf, reflectierte architectonisch über künstlerische Effecte der Dekorazionskunst, und auch in dem was er über das Schauspiel dachte, z. B. die Regeln für Schauspieler, wird immer das plastische Interesse in die Mitte gestellt. Göthe übersah, daß im Drama das plastische Material gegen die dialectische Bewegung des poetischen Gedanken in den Hintergrund und nach außen gedrängt wird.

Kein wahrhaft dramatischer Dichter hat sich je um solche Dinge bekümmert, wie Göthe als Theater-Intendant that; selbst das wenige theoretische, was Shakspeare in humoristischer Weise seinem Hamlet über Schauspielkunst in den Mund gelegt hat, geht viel directer auf den Kern der Sache als die Göthischen Außendinge. In einer ähnlichen Teuschung befand er sich nun auch mit dem musicalischen Drama. Er bemerkte nicht, wie die Deutschen, durch den musicalischen Genuß absorbiert, auf die Worte des Singspiels schlechterdings nicht reflectieren und jeden Unsinn in der Oper gutmüthig vertragen. Er stand der Oper völlig gegenüber wie die Franzosen, welche die einzige Nazion sind, welche gute Operntexte zu machen versteht, und ebendarum weil sie wissen, daß ihr unmusicalisches Publicum durchaus niemals mit der Musik allein sich zufriedenstellen ließe, und weil sie auch keine Meister ersten Rangs in dieser Kunst zu producieren fähig sind. Göthe, vom Schauspiel verdrängt, glaubte durch Operntexte sich beim Publicum zu rehabilitieren, bedachte aber nicht daß der Textmacher wie Mozart richtig sagt, nur der gehorsame Diener des Componisten sein muß, wozu Göthe sich niemals bequemt hätte; er wollte gute Singspiele schreiben und glaubte, wenn ein mittelmäßiger Tonkünstler dazu irgend leidliche Weisen ersänne, so sei die Sache abgemacht. Göthe hat sich nirgends bittrer geteuscht als auf diesem Gebiet und er hatte nie den Muth es offen zu bekennen. Noch in Italien arbeitete er seine frühern Singspiele um und ein Musiker Kaiser ward berufen, die Musik zu setzen; er studierte in Italien besonders den Effect der comischen Oper und als er diese Studien in seinem niedlichen Stück Scherz List und Rache concentriert hatte machte er die bittre Erfahrung, die er dißmal naiv ausspricht, daß das Stück durch den aufgehenden Stern Mozart in seiner Entführung aus dem Serail total todtgeschlagen wurde. So war er denn auch auf diesem Gebiet aus dem Feld geschlagen, und konnte dennoch der alten Liebhaberei nicht entsagen; zur Zauberflöte, die bei glücklicher Anlage anerkannt die albernsten Textworte unsrer musicalischen Literatur enthält, ließ er sich herab, einen zweiten Theil zu schreiben, den freilich kein Mozart componierte und der darum ganz vergessen ist, und erst in spätern Jahren wiederfuhr ihm das ganz ungesuchte Glück, daß der große Beethoven zu seinem

Egmont eine begleitende Musik setzte. Wir müssen hier diese wunderliche Gesellschaft musicalischer Schauspiele einzeln zusammenstellen.

Erwin und Elmire ist noch aus der Frankfurter Zeit und in Rom umgearbeitet, den Stoff entnahm er wie er selbst sagt einer Romanze im Vicar of Wakefield. Der Lyriker und Erotiker wird sich den Dialag immer in Liebesduette zu verkehren geneigt sein. und so haben wir hier ein Stückchen, das aus einem doppelten Liebespaar wieder als Quartett aufgestellt ist. Lieder und fünffüßige Jamben wechseln. Solche schäferliche Süßigkeiten muß ich aber jungen Mädchen und Liebhabern zu schätzen überlassen; sie stehen auch Göthe nicht allzugut, denn wenn er wirklich so gedacht hätte, warum wäre er dem idyllischen Glück so consequent aus dem Wege gegangen? Ich bemerke nur daß zwei nicht seltne Sprachfehler, der Genitiv des Schmerzens (das ein Neutrum Schmerzen voraussetzt) und der Imperativ verberge wieder vorkommen; wenn aber einmal das Mädchen von „flohenen Freuden" singt, so können wir uns des Lächelns über die gar zu zweideutige Sprachform schwer erwehren. Ein lächerlicher Fehler ist auch in Valerios Worten geblieben:

Nein ihre Thränen
Thust ihr nicht gut.

Soll es thun heißen? Oder ist der Vers abgebrochen und der zweite meint; du thust? Es lohnt sich nicht der Mühe hierüber zu streiten.

Claudine von Villa Bella. Mit dem vorigen entstanden und umgearbeitet, aber aus derberem Stoff, denn die gewöhnliche südliche Räuberromantik des picaresken Romans hat ihn geliefert. Ein Brüderpaar und ein Räuber Carlos erinnern an den spätern Karl Moor oder besser an das frühere L'enfant prodigue von Voltaire. Göthe hat aber die Sache von der leichten Seite gefaßt und das Räuberwesen ungefähr wie Shakspeare in den Two gentlemen behandelt; daß er das Stückchen nach seiner sicilischen Reise umgearbeitet, läßt uns glauben, er werde ihm Localfarbe eingehaucht haben; aber dieses Werk ist für den Faustdichter doch gar zu leicht; man sieht nur den entnervenden Einfluß der italischen Sonne; denn Motive dieser Art lassen sich in jedem italienischen Operntext finden. Dagegen die Romanze des Dichters: Es war ein Buhle frech genung macht eine große Dissonanz und war ursprünglich nicht hiefür bestimmt, obgleich der abge-

brochne Schluß geschickt als dramatisches Motiv benützt ist. Auch hat sich der Dichter den Schluß zu leicht gemacht, denn statt der Entwicklung ist alles auf Pantomime gestellt. Diß abgerechnet hat das ganze viel südliche Zierlichkeit und es ist Schade daß die Bühne das Stück nicht benützt. Das sentimentale und das muntere Mädchen stehn sich hier gegenüber wie bei Goldoni die Rosaura und Beatrice. Zu rügen hab' ich, daß Göthe sogar in Italien die Unart der deutschen Dichter nicht lassen kann, italienische und spanische Namen zu verwechseln; das romanhafte führt immer die Erinnerung auf Lesage und die spanischen Namen; so sind hier die Namen sämmtlicher Männer, Alonzo, Carlos, Pedro, Vasco rein spanisch; der Italiener kennt schlechterdings nur Alfonso, Carlo, Pietro oder Pero, obwohl im sicilischen Königreich spanische Elemente sich eingeschlichen haben. Auch hat der Dichter einmal die Form Farfarellen gebraucht, die wenigstens nicht correct italienisch ist; er scheint an Grillen zu denken. In seinem Deutsch aber kommen die falschen Imperative trete und verberge wieder vor und ein falscher Conjunctiv in dem Vers:

So seid ihr ganz gewiß daß er es sei.

Sie sind vielmehr gewiß daß er es ist. Leidlicher ist weiter unten: Die Versicherung, daß er es sei.

Lila, 1777. Prosa und Lieder. Das beste an diesem Stück ist, daß der gesellige Ton der deutschen adelichen Gesellschaft darin ganz prächtig daguerrotypiert ist; man glaubt sich mitten im Thüringer Walde. Die Mummerei mit den Feeen erinnert ein wenig an die Merry wives, hat aber hier einen ernsten Zweck. Was nun die eigentliche Handlung, die Heilung einer Wahnsinnigen betrifft, so wird sie Irrenärzten zur Beherzigung zu empfehlen sein; lustig ist die Geschichte sicher nicht und darum nicht recht poetisch; auch erlaube ich mir die durch die Löcher spinnenden Arme ein klein wenig abgeschmackt zu finden.

Jery und Bäteli (Jeremias und Elisabeth) 1779. Eine prächtige kleine Idylle, aus der unmittelbaren Anschauung der Scenerie, auf Göthes erster Schweizertour mit dem Herzog entstanden. Wenn wir überhaupt Singstücke auf dem Theater so singen könnten, daß der Zuhörer jedes Wort verstände wie der Dichter sich vorstellt, d. h. wenn wir Deutsche so unmusicalisch wären wie die Franzosen, die ihre

Vaudevilles mehr sprechen als singen, weil die Zuhörer bloß den Sinn hören wollen, so müßte diß allerliebste Stückchen auf der Bühne den zierlichsten Effect machen. Die wenigen Figuren, vor allen der Soldat Thomas, sind unübertrefflich wahr gezeichnet. Einigemal hat der Dichter sogar characteristische Wendungen des Localdialects angeschlagen, aber die Wendung „mehr wie euch“ und die Imperative schelte, gebe, sind wieder seine Saxonismen, nicht Helvetismen.

Die Fischerin, 1782. Recht hübsches Gegenstück zum vorigen, nicht so prägnant in der Handlung aber villeicht mit mehr Localwahrheit gezeichnet. Das Stückchen wurde an der Ilm im Freien aufgeführt und die Feuer am Fluß müssen einen zauberischen Effect gemacht haben. Zur Ausfüllung sind dißmal längere Lieder gewählt, zuerst des Dichters Erlkönig, der aus dieser Zeit ist, dann das Lied vom Wassermann und von den drei Jungfrauen, die wenn ich mich nicht betrüge dänischen Ursprungs sind; die beiden lezten aber haben einen verschiedenen Character und sind ßlawisch, namentlich ist das lezte im Dialect der alten Elbeßlawen erhalten, was hier in Thüringen, das auch altes Sslawenland und der wendischen Lausitz nicht fern, wohl noch Localpoesie heißen kann. Einmal kommt wieder helfe! und öfter das Göthische „er stickt“ was meines Bedünkens mehr frankfurtisch als thüringisch ist.

Scherz, List und Rache 1785, wénigstens wurde es unter diesem Datum angefangen, aber noch in Italien daran geschrieben; man sollte glauben, es sei erst dort erdacht worden, die Quintessenz des italienischen comischen Balletts hat der Dichter in diesem zierlichen Scherz in Worte übersezt, die eine jambisch freie Halbprosa stellenweise in den Reim hineinleiten und so wie der Dichter meint musicalich sein sollen. Aber die romanische Schlauheit konnte ein germanisches Publicum nicht in der Tiefe ergreifen und ein vier Acte fortgeseztes Terzett war von Haus aus ein musicalisches Unding und so ist ganz natürlich, daß im selben Augenblick, da Göthe versuchte, im Romanismus aufzugehen, Mozart aber mit seiner Entführung zum erstenmal sich den Fesseln der italischen Kunstform entschwang und keck auf deutsche Füße stellte, um seinen glänzenden Lauf über die deutsche Bühne zu eröffnen, da war natürlich sage ich, daß das zierliche allerliebste Mährchenbild auf der deutschen Bühne niemals irgend etwas

repräsentieren konnte. Es ist aber ein erschöpfendes Paradigma, wie ein unmusicalischer Dichter sich eine mißverstandne Vorstellung über das theatralische Singspiel zusammenphantasiert.

Die ungleichen Hausgenossen 1789. Göthe blieb aber unabwendbar bei der schiefen Vorstellung und hat uns aus spätern Jahren wenigstens noch zwei solche musicalische Bruchstücke hinterlassen. Das vorliegende kann man als eine Fortsetzung zu Lila betrachten, denn offenbar soll wieder die thüringische adlige Gesellschaft nach dem Leben geschildert werden, nur hat es der Dichter dißmal auf derbe Caricaturen abgesehen; so viel zu ersehen, verliebt sich die Prima-Donna in einen Fremden, einen Franzosen, der wieder seltsam den italienischen Namen Flavio führen muß, und dieser hat zwei Rivale, die sich aufs derbste contrastieren, einen zaubersüßen Poeten und Idealisten und einen eichenharten alten Haudegen und Realisten. Interessant ist das Bruchstück auch darin, weil wir sehen, wie der Dichter seine ersten Entwürfe aufs Papier wirft, ein kurzes Scenarium, dann stückweise Ausführung, die aber unentschlossen zwischen Prosa und Vers schwankt und dann wieder schon in der Prosa Reime einschiebt. Diese Art zu dichten ist für den Dramatiker sicherlich die gefährlichste, und mußte dem Autor das Werk bei Wiedervornahme entleiden. Die Hauptpartie scheint der vierte Act, wo der Poet ein Ständchen mit Blasinstrumenten bringt, das vom Haudegen durch einen Trommeln- und Trompetenchor zugedeckt wird. Eine berühmte Stelle gegen den Schluß lautet:

Doch wem wenig dran gelegen
Scheinet, ob er reizt und rührt,
Der beleidigt, der verführt.

Die Zauberflöte, zweiter Theil, um 1795. Das unsterbliche Meisterstück Mozart's hatte Göthe aus der Aufführung kennen gelernt und wenn auch nicht gerade von der musicalischen Seite, so faßte er doch das Glanzvolle, Phantastische der ganzen Erscheinung in sich auf. Statt der absurden Textworte mußte er sich die Situazionen in vernünftigen Zusammenhang setzen und so entspann sich, gleichsam als das Traumbild des Stücks, dieses zierliche Zaubermährchen, eine wider in Worten versuchte Musik, die nicht ein zweiter Theil der Zauberflöte, sondern die Zauberflöte selbst, aus der musicalischen in die pla-

stische Phantasie des Dichters übersetzt heißen muß. Es blieb aber Fragment. Ein Lied, worin Papageno die Liebesgötter feil bietet, hat der Dichter isoliert und in die Gedichte eingereiht.

Auch jezt können wir vom Singspiel noch nicht unmittelbar zum Schauspiel übergehen. Daß der junge Dichter früh durch theatralische Anschauungen auf Versuche in dieser Form geleitet wurde, ist natürlich. Er ahmte zuerst die französische Form nach, dann die englische; dann machte er einige Ansätze, ein specifisch deutsches Drama zu fixieren; dieses konnte aber nicht anders gedeihen, als auf dem germanisch-shakspearischen Fundament. Nun fühlte sich aber Göthe, wie wir früher auszuführen gesucht haben, von Shakspeare ebensosehr angezogen als abgestoßen. Die Polarität, in welche die shakspearische Poesie auseinanderspringt, mußte ihm widerstreben; sie ist in der That ein gewaltsames was Göthe nicht vertrug; er fühlte sich nach der Mitte des Reinschönen gezogen, und je mehr er fühlte, daß der Wettstreit mit Shakspeare ihm versagt war, desto mehr mußte er sich zum griechischen Ideal, und so auch zur griechischen Form des Drama gezogen fühlen. Von der Größe Shakspeare's geschreckt flüchtete sich Göthe in diese seine Freistatt. Seine plastische, seine lyrische Natur schöpfte hier den leichtern reinern Athem. So kam es, daß der Dichter von frühen Jugendjahren bis ins späteste Alter nicht widerstehen konnte, Versuche im Griechischen Schauspiel zu machen, was ja in Wahrheit nach unsrer Vorstellung ein Mittelding zwischen musicalischer und plastisch-dialectischer Form, zwischen Oper und Schauspiel ist. Er konnte dabei nicht eigentlich an das reale moderne Theater und seine Darstellung denken; vielmehr ist es der Widerwille gegen das bestehende nazionale und äußerlich beschränkte, was ihn in diese Richtung drängte. Er schrieb für sein Herz; hätte er aber ganz erreicht was er wollte, so wäre nur ein Schauspiel daraus geworden für ein gelehrtes philologisches Publicum, das er doch von der Seite des Handwerks tief verachtete. Erst im Alter hat er einige allegorische Stücke der Art für die Aufführung berechnet. Wir müssen aber nun die ganze Reihe dieser antiken Schauspielversuche in ihrer chronologischen Folge an uns vorübergehen lassen.

Prometheus 1773. Die ganze geniale Kraft des Dichters, die sich in diese mythologische Figur versammelte, spricht sich in diesem ersten Versuch am reinsten aus. Der Mensch fühlt sich dem Schicksal gegenüber als ein unvermitteltes, absolutes; das ahnt der Dichter in der Idee und will die Vorstellung in Anschauung umsetzen, was nur in kecken Strichen gelingt aber kein Ganzes wird; es ist das was die Philosophie später auf festerem Boden zu erringen suchte; diese Gesinnung heißt Pantheismus, der bei Göthe die specifisch ästhetische Farbe behält. Diese Scenen sind in einer kräftigen numerischen Prosa mit herschendem Jambenschritt, natürlich ganz reimlos geschrieben, nicht an antike aber auch nicht an moderne Verse erinnernd; die Form ist ganz des Dichters. Die Gesinnung des Prometheus ist aber stehend, nicht entwickelt, seine Monologe bleiben auf demselben Standpunct, die wenigen Zwiegespräche dienen ihm bloß zur Folie, Minerva spielt eine etwas zweideutige Rolle von Geliebter und Protectorin die sich nicht näher entwickeln ließ, die Menschen können nur primitive Zustände schildern und mit dem Liebesbegriff der unschuldigen Pandora schließt das Mysterium ab. Der herliche Schlußmonolog der den Gehalt des classischen Mimus resumiert, wurde später in die Gedichte aufgenommen und das übrige blieb Fragment.

Das zweite dieser griechischen Stücke ist nun die Proserpina von 1777, die wir früher erwähnt haben. Man kann wohl sagen, diese Proserpina ist ein weiblicher Promotheus, sie ist durch Eingehen in die menschlichen Leidenschaften der Unterwelt geweiht, und klagt so das allgemeine Schicksal ihres Geschlechts. Es ist nur ein Monodram mit einigen Chorworten der Parcen, aber monologisch war ja auch der Prometheus. Es ist ganz naturgemäß, daß der Lyriker sein Bestes auch in dieser kühn geschaffnen Form nur monologisch erreicht, aber er war damit nicht befriedigt und wagte endlich, durch die Vorbilder der griechischen Tragödie geleitet sich an einen dialogisch durchgeführten Gegenstand.

So entstand Iphigenie auf Tauris, zuerst in Prosa im Februar und Merz 1779, später im Winter seines römischen Aufenthalts in Verse umgeschrieben. Zu einer solchen Operazion hätte sich sicher kein spanischer Dichter die Zeit genommen und auch Shakspeare hat schwerlich etwas ähnliches gethan. Ja ich wüßte überhaupt kein

ähnliches classisches Beispiel wenn wir nicht auch einen prosaischen Don Carlos von Schiller besäßen.

Es ist eine kitzliche Sache, von einem Werke critisch Rechenschaft zu geben, das, von dem deutschen Volk als Masse ganz ignoriert, von den Gebildeten der Nazion aber als unbestrittnes Meisterstück unsres großen Dichters — vorausgesetzt wird. Schlegel hilft sich Göthe gegenüber damit, daß er den goldnen Klang seiner Verse rühmt und der ist freilich hier als verschwenderischer Regen ausgestreut; auf den dramatischen Gehalt hat er sich gar nicht eingelassen. In England, in der classischen Zeit, konnte kein Dichter ein solches Werk denken, denn dort schrieb man nur um aufzuführen, und das aufgeführte war dem Urtheil des gemischten Publicums unterworfen und dieses Werk hätte ein englisches Publicum ohne Gnade ausgezischt, weil es diese classische Feinheit nie verstand, sondern für sein Geld und seinen Sitz im Parterre theatralische Handlung, leidenschaftliche Erregung und alles in allem Unterhaltung verlangte. Hier hätte es Langeweile gefunden und das Stück hat auch in Deutschland noch niemals ein gemischtes Publicum wahrhaft unterhalten; so was sieht man an, weil man als Gebildeter dastehen, etwa die Hofetikette honorieren und der Repräsentazion anwohnen will, nicht aber wegen des dramatischen Werthes.

Göthe hatte seine jugendlich stürmende Kraft in den Monologen Prometheus und Proserpina verschwendet, von einem fortstürmenden Pathos des Aeschylus hatte er keinen Funken in sich, aber auch von dem mildern Pathos des Sophocles, dem der starre Pflichtbegriff das heiligste und höchste gilt, konnte Göthe nicht angezogen werden; seine leichtblütige Frankennatur konnte sich nur zum räsonierenden Euripides gezogen fühlen; denn wie der pathetische Schwabe Schiller die Tiefe der Reflexion zu seiner eigentlichen Basis hat, so der sanguinische Göthe das leichtspielende sophistisch bewegte Räsonnement; das ist sein Element. Das Räsonnement aber ist auf das endliche gerichtet und in ihm beschränkt. Göthe nahm in der deutschen Entwicklung dieselbe Stelle ein wie Euripides in der griechischen, beide schlossen sich der eben erwachten Aufklärung an, bei beiden war der Verstand im Uebergewicht gegen das Pathos und das Sentiment des Gefühls, beide haßten das übertriebne leidenschaftliche und aufgeblasene und beide streiften darum an das practisch nüchterne und prosaisch nützliche des Alltags-

lebens. Man kann das Gemeine durch die Comik idealisieren, aber dazu gehört ein energischer Witz, den diese beiden Dichter nicht besaßen; sie stehen sich also in ihrem Streben zum Reinschönen ganz analog. Nur hat Euripides noch mehr Leidenschaft, die sich aber meist in Form von Rhetorik ausspricht; von dieser Seite faßten ihn die Franzosen auf und daraus ging ihre tragédie hervor; diese widerstand Göthe von Haus aus, er war viel zu naiv zu dieser Aufgedunsenheit, es blieb also nichts übrig, als den antiken Stoff aus seiner rohen Zeit in die Milde des modernen Bewußtseins zu übersetzen und alles was in der antiken Vorstellung als göttliche Einwirkung erscheint, in das rein menschliche, das heißt hier, in die einfache Herrschaft der Sitte, der Sprache, in die Macht der Ueberredung zu legen. Darin ist aber nun Göthe ganz der Aufklärungskünstler geworden, der Euripides, der Freund des Socrates in Athen war. Die Götter als außerweltlich werden enttrohnt um die gebildete Welt ihrem eignen schlauen Walten zu überlassen. Ob damit eine imposante Stellung der Idee, eine ewige Gerechtigkeit der Weltordnung zu erreichen ist, das ist eine andere Frage.

Vom antiken Pathos gab Göthe schon im Grundsatz das beste preis, da er sich zum englischen Jambus, und zwar in der correctesten Reinheit entschloß; diese Verse sind so glatt als es eine französische Tragödie verlangen könnte; kaum einige lyrische Ergüsse und hie und da ein nicht gefüllter Vers fallen aus dem metrischen Schema.

Man wird mein Urtheil über das Werk aus dem Gesagten errathen. Man kann nichts schöneres lesen oder vorlesen als diese Göthischen Verse, aber nichts langweiligeres auf der Bühne sehen. Der Leidenschaft ist grundsätzlich jede Schärfe und Spitze abgebrochen durch die durchgreifende Humanität; man sieht voraus, daß bei solchen Naturen nur gesprochen nicht gehandelt werden kann, und während die Franzosen auf der Bühne auch verhandeln, die Handlung aber nebenher hinter den Coulissen zu laufen pflegt, so ist hier eigentlich die Handlung selbst im Verhandeln aufgegangen und alles wird Rede. Für den mythologischen Stoff hat unser Publicum keine Pietät. Orakel und Götter nebst aller Genealogie sind uns Phrase. Die griechische oder die rein menschliche Bildung erweist ihre allbewältigende Kraft durch die Ueberredung, setzt aber einen selbst schon gebildeten Barbaren voraus, als der hier Thoas erscheint. Er fühlt die Kraft der Wahrheit,

die Leidenschaft für seine Gefangene wird durch das Bewußtsein seiner Großmuth paralysiert. Aber diese Bildung widerspricht der ganzen antiken rohen Fabel und der Zeit der Handlung des Stücks. Thoas spielt die moderne Rolle eines civilisierten türkischen Pascha, der einer europäischen Schönen die versuchte Flucht verzeiht. Griechisch, antik ist nichts mehr, weil keine positive Religion das motivierende, und alles mythologische vollkommen äußerlich bleibt. Der Triumph des Gedichts ist der, daß der antike deus ex machina entbehrlich geworden. Das ganze ist mit Einem Wort didactisch, die französische Rhetorik ist freilich vermieden aber ein wirkliches Theaterpathos ist nicht übrig geblieben.

Göthe hat in diesem Werk sich die Grenze seines Talents zur Anschauung gebracht und das war eine wichtige That. Ein Jahr später wurden Schillers Räuber geschrieben, sein directester Gegensatz, und als Göthe sein Werk versificierte wußte er bereits daß die Bühnenherrschaft ihm nicht mehr zufallen konnte.

Die Grammatik hat gegen diß Werk keine Silbe zu remonstrieren; Versbildung und Diczion sind vom ersten Wort bis zum lezten bewundrungswürdig; der Lyriker hat sich hier selbst übertroffen. Aber der Himmel verhüte, daß wir darüber vergessen sollten, was wir vom Dramatiker verlangen müssen, daß wir unter der Form eines Schauspiels uns als Poesie aufdringen lassen, was seinem innersten Kern nach keine ist. Des Volkes Stimme ist hier des Gottes Stimme; was kein deutsches Publicum auf dem Theater applaudieren wird (ich rede nicht von einem gemachten, convenzionellen Publicum) das kann auch kein Schauspiel sein und diß ist unsre Meinung. Merkwürdig ist noch eine Aeußerung Göthes über sein Stück; als er aus den Strapazen des Feldzugs in Frankreich zurück den Rhein abfuhr und bei seinem Freund Jacobi in Pempelfort Ruhe suchte, sagt er, er habe die Iphigenie weder ansehen noch hören können. Sollte die ernstere Wahrheit, die der derbe Realismus des Weltwesens in ihm lebendig fühlbar gemacht hatte, ihm nicht die Nichtigkeit geoffenbart haben, die in einem bloßen Spiele des schillernden Räsonnements verborgen liegt?

In seiner italienischen Reise spricht Göthe einmal von dem Entwurf einer Fortsetzung des Stücks, das Iphigenia in Delphi heißen sollte und das er als höchst tragisch prädiciert. Aber dieser Dichter

konnte nichts dichten, das auf dem Theater den Namen des Tragischen verdiente.

Das vierte der antikisierenden Stücke ist wieder Fragment geblieben; es ist der Elpenor von 1781. Es ist ein erster Entwurf für anderthalb Acte eines politischen Trauerspiels, wo begangne Unthaten nach und nach ans Tageslicht kommen sollen; man sieht überall den lyrischen und epischen Dichter, wirklich dramatische Schärfe aber fehlt; das Metrum ist noch unausgebildet, doch der fünffüßige Jamb vorherschend; nur eine Hauptpartie, wo die Königin Antiope ihren Neffen schwören läßt, ist sehr merkwürdig in dem ßlawischen Trochäen-Verse gehalten, den wohl noch Niemand dramatisch verwendet hat; da hätten wohl auch noch die Sserben die Aussicht, dereinst ein Drama zu producieren. Ich kann des Dichters Intenzion nicht durchschauen; so viel aber ist deutlich, die Exposizion ist durch sein Haschen nach plastischer Ausmalung zu breit angelegt und mein Hauptzweifel ist der, der Character des Polymetis der deutlich als der intricante Bösewicht und Verräther des Stücks angelegt ist, ein solcher Character lag gänzlich außer dem Talent und der Natur unsres leichtblütigen Franken. Göthe konnte keinen verhärteten Bösewicht darstellen; er hat hier nur eine Reminiscenz aus Shakspeare, und weil er das fühlen mußte, so ließ er das mit Emphase angefangne Werk bei näherer Betrachtung wieder liegen.

Das Fragment Nausicaa, 1787 am Fuße des Ätna entworfen; daß der classische Boden die Erinnerungen der Odyssee weckte ist sehr natürlich; der Stoff wäre sicher lohnend gewesen, wenn der Dichter der rechte wäre; aber was ihn reizte war die plastische Schönheit der Scenerie; die dialectische Kraft der Poesie konnte unter dem entnervenden Hauche des schönen Süden nicht energisch werden.

Nun springen wir über eine Reihe von Jahren zu einem Fragment des Festspieles Pandora von 1807, worin er den Prometheus wieder aufnimmt; ein erster Act vollendet. Es ist Greisenwerk; dem rührigen Prometheus succediert der bedächtige Bruder Epimetheus, der in der Erinnerung der Jugend schwelgt; verlornes Liebesglück ist die bekannte Klage des Alten. Bezeichnend ist jezt die kunstreichere Technik, die die Uebersetzungen der Griechen zu Tage gefördert haben. Auch Göthe lernte jezt erst Trimeter zu schreiben, die manchmal noch einen Fuß zu viel haben; daneben stellt er wieder die ßlawischen Trochäen

und allerlei antike und gereimte Versformen: die Decorazion ist von gesuchter Plastik; eine kecke Jugendpartie ist, wie Prometheus Sohn die Geliebte aus Eifersucht mit der Achst verwundet, sonst aber herscht vieldeutige Allegorie vor, die auch hier erkältet; alles wird Feeenmährchen und zulezt Singsang; man kann eine Fortsetzung des Gedichts unmöglich vermissen.

Des Epimenides Erwachen zur Friedensfeier 1815 in Berlin aufgeführt. Es ist bekannt, daß Göthe für seine Person mit Napoleon Frieden geschlossen hatte und ihn aufrichtig bewunderte. Daher konnte ihm nichts verdrießlicheres begegnen, als daß sein Stern sich so schnell zum Untergang neigte. Wir haben seines Verdrusses über die „Cosacken und Baschkiren" gedacht, wie auch des comischen Begegnisses, wie er die Waffen der Lützower einzusegnen gezwungen worden. Nun aber die Sache entschieden war, läßt er sich doch herbei, hinterher den neudeutschen Enthusiasmus zu besingen; es konnte ihm nur halb Ernst sein; ich finde auch diese Allegorie durchaus kleinlich und frostig und für diese große Erinnerung durchaus ungenügend; man hätte von dem Greis so was nicht abverlangen sollen.

Helena. Wir wissen nicht genau, wenn Göthe diß Werk ausgeführt, jedenfalls aber im Alter; er hat hier alles resumiert, was ihm von Jugend auf von antiker Tragödie vorgeschwebt hatte, hat jezt im Trimeter sich völlig eingewohnt und die erste Hälfte dieses Stücks ist das beste was er in dieser Richtung gemacht hat; es bleibt so freilich ein mehr philologisches als poetisches Verdienst; wie aber der Uebergang vom Griechenthum in die moderne Welt gemacht werden soll, fällt das Stück ab; bis daher hat ihn die schöne fremde Form getragen; wie Faust im blanc verse spricht, sind die Verse unglaublich matt und leer und so schleppt sich das Stück, halb modern, halb antik, zum Ende. Die lyrischen Partien des Chors halten wenigstens ihren Ton fest. Die symbolische Verbindung von Alterthum und Mittelalter in den Figuren Faust und Helena ist nicht mehr energisch ausgefallen, und wie sie zusammen das Kind Euphorion zeugen, ist der Dichter froh, daß er sich in die unverkennbare Gestalt des Lord Byron hineinwerfen kann um nur für sein Stück einen Stoff zu haben. Die Vermählung des Griechenthums mit dem deutschen Geist bleibt aber eine äußerliche.

Endlich kommen wir zum wirklichen Schauspiel oder richtiger Göthes Verhältniß zum modernen Theater. Hier ist mein Hauptsatz der, Göthe ist kein Theaterdichter, weil er eine ganz ungemischt germanische Natur ist. Man wird mir Shakspeare entgegenhalten; ich gebe zu, das beste in der shakspearischen Poesie wird auch dem deutschen Sachsenthum angehören; aber aus dem germanischen Element allein wäre kein Shakspeare geworden; dem Germanen fehlt die perfide List der Intrike, die das Drama nicht entbehren kann; Lessing hatte diß von seinem Sklawenblut, Shakspeare wird es vom Keltischen haben, denn dem Romanenblut möcht' ich es kaum beimessen. Villeicht aber brauchte es dieser drei Elemente zusammen um das brittische Drama zu erzeugen. Die Iphigenie hat uns gezeigt, daß Göthe, wenn er ein Schauspiel machen will, das Zwiegespräch mit psychologischer Kunst zu entfalten versteht, aber keineswegs die Kraft hat, eine sittlich bedeutende Handlung von einem Mittelpunct und Hauptcharacter aus in verschiedne Figuren sich verkörpern und plastisch heraustreten zu lassen; es ist da eine Priesterin die ihr Heimweh klagt, ein kranker Bruder den ein Orakel mißhandelt, ein treuer Camerad, ein verliebter alter König und dessen dienstwilliger Diener; wie sollte denn aus diesen fünf Elementen eine gewaltige weltbewegende Wirkung hervorgehen? Der König will heirathen und läßt sich bereden zu entsagen, das ist eine hübsche Elegie, kein Schauspiel.

Wir bilden uns ein, das Schauspiel sei ein Institut, das mit der allgemeinen Bildung den Völkern äußerlich mitgetheilt werde. Unsrer materiellen Zeit ist der Gedanke ganz geläufig, um ein gutes Theater zu bekommen, brauche es weiter nichts, als daß der Staat eine bedeutende Summe für diesen Zweck auswerfe, ein schönes Haus baue, berühmte Virtuosen mit den möglichst höchsten Gagen heranziehe, etwa gar die Autoren besolde u. s. w. Diese ganz kindische Vorstellung ist jezt die des großen Haufens; daß sie aber ganz nichtig ist, läßt sich leicht nachweisen. Sie hat villeicht einigen Sinn für die Oper, welche in Italien erfunden, in Frankreich nachgemacht, in Deutschland auf ihre classische Höhe gestellt, allerdings ohne die genannten Mittel nicht und mit ihnen gar wohl gedeihen kann, zumal wenn die Nazion, wie man von Italienern und Deutschen behaupten kann, wirklich für

Musik organisiert ist. Ganz anders ist es aber mit dem poetischen Schauspiel, wozu ebenfalls eine specifisch organisierte Nazion gehört.

Obwohl sich mimische Anfänge und Spuren dramatischer Spiele fast bei allen Völkern finden, so belehrt uns dennoch die Weltgeschichte, daß nur einzelne Völker berufen sind, in dieser Kunstform ein wirklich eigenthümliches und classisches zu erreichen. Es scheint daß ein solches Volk durch günstige geographische Lage auf große Rührigkeit und Beweglichkeit gestellt sein muß, daß es durch die Seeumgebung auf Schiffart und Handel angewiesen sein muß, daß es sofort einen lebendigen epischen Volksgesang entwickle, daß aus diesem sich allmählich scenische Spiele heranbilden; auch ist ein specifisches Kennzeichen daß diese Völker sich durch ein sehr intensives Religionsgefühl auszeichnen, aus dem die scenischen Spiele entweder hervorbrechen oder in ihm absorbiert werden. Die politischen Formen des Volkes sind minder wesentlich und können sich verschieden gestalten.

Die genannten Requisite finden sich alle in vollkommner Entwicklung bei drei Völkern, im Alterthum bei den Griechen, in der neuern Zeit bei den Engländern und bei den Spaniern.

Auf dem Heroenalter des trojanischen Kriegs basiert das griechische Epos und aus der Heldensage geht allmählich die Tragödie hervor; die democratische Freiheit erzeugt das aristophanische Possenspiel, hilft aber das sittlich politische Verderbniß beschleunigen und der Staat geht mit diesem Experiment zu Grund; das eigentliche Lustspiel entspringt nachträglich auf den Ruinen des untergehenden Staatswesens, und zwar zugleich mit der Philosophie.

In England lebt der Volksgesang vor allem in der überall erschallenden Ballade und die glänzende Regieruug der Elisabeth wurde der Boden auf dem das Theater erblühte, aber als durchaus volksthümliche Instituzion; der Hof begünstigt das Schauspiel aber es besteht durch die freie Theilnahme des Publicums. Shakspeare war Schauspieler, lebte vom Theater, ja er wurde reich als Aczionär der Bühne. Nachdem aber in Shakspeare die Höhe der Kunst erstiegen ist, nimmt die politische Bewegung eine der griechischen sehr analoge Richtung; die große sittliche Corrupzion offenbart sich am grellsten auf der Bühne und die Bühne hilft den Staat zu Grunde richten. Die Corrupzion ruft als Heilmittel den Puritanismus hervor, den protestantischen Fana-

tismus; die Revoluzion schließt die Theater, die Schauspieler werden Soldaten der königlichen Partei, aber die Monarchie fällt und später in der Restaurazion wiederhergestellt ist die Bühne nicht mehr eine lebensfähig nazionale, sie wird das was sie anderwärts auch ist.

In Spanien hat die Vertreibung der Araber und die Entdeckung von America den Nazionalgeist wach gerufen; die Romanze war die erste poetische Blüte und unmittelbar aus ihr geht die rhythmische Bühnenpoesie hervor. Sie hat einen mehr kirchlichen und mehr chevaleresken Anstrich als die englische, das bürgerliche Element ist zurückgedrängt; gleichwohl gründet sich seine äußerliche Existenz auf den Theatersucceß beim Publicum; Lope schreibt für wandernde Truppen die Spanien durchziehn und besonders durch die hier erfundne Schauspielerin das Volk bezaubern. Auch in Madrid hat das Theater einen eher von der Geistlichkeit als vom Hof aus bedingten finanziellen Boden; das Theater-Entreegeld war Emolument der Spitäler und darum unter geistlicher Aufsicht; daher die geistlichen halbkirchlichen Spiele neben den weltlichen, endlich bei Calderon die zum Theil fanatische Richtung der Tragik. Dazu kommt aber der entschieden aristocratisch feine Ton der geselligen Bildung im Conversazionsstück. Das spanische Theater hat wenn nicht die gleiche Höhe wie die beiden vorigen erreicht, jedenfalls länger geblüht, denn von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts fristete es sein Leben noch durch das ganze siebzehnte, bis es mit Anfang des achzehnten an erschöpfter Lebenskraft sein natürliches Ende fand. Politische Gefahren hat hier die Bühne nicht in ihrem Gefolge gehabt.

Fassen wir das Analoge in diesen drei Erscheinungen ins Auge, so ist so viel unverkennbar: Es ist eine gefährliche die Existenz des Staats bedrohende Institution um eine Nazionalbühne und welchem Volk die Natur es nicht selbst ertheilt hat, muß sich nicht einbilden, die Sache lasse sich mit leichter Mühe von außen herein bringen. Zu einem nazionalen Theater muß ein Volk einmal eine specifisch organisierte Natur und darum das Bedürfniß zu dieser Unterhaltung mitbringen, andrerseits muß die Bühne durch die Gesellschaft selbst finanziell getragen sein, der Staat mag das Theater bekämpfen oder beschützen; es darf aber nicht als Institut mit Staatszwecken ins Leben treten, die mit den freien Kunstzwecken nicht zusammentreffen können.

Darin liegt der Hauptpunct. In Frankreich, wo man sofort das spanische, und in Deutschland, wo man später das englische Theater herübernahm und nachbildete, war das Theater von Anfang an ein von den Höfen ihren Hauptstädten und dem Publicum octroyiertes Vergnügen. Dieses Staatsinstitut führt wie sich von selbst versteht die Staatspolizei mit sich und der Staat wird nur octroyieren was seine Censur passiert hat. Das Theater ist hier nicht, wie in Griechenland, England und Spanien der Fall war, eine politische Macht, sondern von vorn herein ein Mittel für Staatszwecke, ihnen unterthan und untergeordnet, und damit ist das ganze Verhältniß ein verschiednes.

Darum wiederhole ich, in Italien und in Deutschland ist die Oper das eigentlich nazionale Schauspiel, weil diese Kunst unter der Fessel der Staatspolizei nicht die gleiche Gefahr läuft wie das Schauspiel. Was Deutschland trotzdem in der dramatischen Poesie dennoch geleistet hat, werden wir später betrachten. In Frankreich aber ist die Oper aus Italien und das Schauspiel aus Spanien beides importiert und beides vom Hof octroyiert, das Schauspiel wurde hintenher antikisierend aufgestutzt, die Oper aber nur insofern beibehalten, als dieses Volk in allen Gebieten der Kunst zu dilettantisieren liebt, denn einen nazionalen Boden hat diese Kunst hier nie gehabt.

Nach dieser durchaus nicht überflüssigen Zwischenbetrachtung komme ich auf meinen Satz zurück, Göthe als eine ächtdeutsche Natur war nicht für dramatische Kunst geboren. Aber der plastische Reiz der Bühne wirkte auf ihn und verführte ihn, wie dereinst den spanischen Cervantes, sich auch auf dieser Bahn zu versuchen, und diese Versuche sind bei einem genialen Individuum immer betrachtenswerth. In diesem Sinn wollen wir Göthe's Theaterstücke in ihrer chronologischen Folge vor uns vorüber gehen lassen.

Göthe hatte von Jugend auf in Frankfurt französisches Theater kennen gelernt. Als er als Student nach Leipzig kam, sah er auch dort das deutsche Theater in französischem Schnitt. Da ihn nur persönliche Leidenschaft und Liebesnoth zum dichten reizte, so fiel er natürlich zunächst auf diese ausländische Form und sich selbst noch entfremdet dichtete er zwei Stücke nach französischem Bühnenzuschnitte, nach allen

Regeln des Alexandriners. Doch erlaubt er sich schon zuweilen die Cäsur zu durchbrechen.

Die Laune des Verliebten 1767. Schäferspiel als Quartett zweier Liebespaare. Die Sprache hat das Gepräge seiner Vorgänger und ist etwas veraltet. Man sieht wie der noch unentwickelte Dichter ganz in einer kleinen Leidenschaft aufgeht.

Die Mitschuldigen 1769. Drei Acte und vier Charactere. Hier haben wir die entwickelte Welt nach Molieres Zuschnitt, wie der Dichter es selbst sagt. Drei Leidenschaften, Verliebtheit, Geldgier und Neugier sind an die einzelnen männlichen Individuen vertheilt und die Dame ist die versöhnende Macht. Die Leidenschaften sind so auf abstracte Weise gefaßt und auch dargestellt; gleichwohl hat diß Stückchen unendlich mehr reale Wahrheit und sogar Localcharacter für den Rheinfranken, als jenes schäferliche Getändel von der Pleiße. Die romanische Comik ist im dritten Act wirklich mit Geschick ausgebeutet; entschieden undeutsch ist aber der häufige Gebrauch des Aparte geblieben, mit welcher unwahren Form sich kein deutscher Dichter noch vertraut gemacht hat.

In diesen beiden Stücken ist Göthe's Individualität noch nicht zum Durchbruch gekommen, er reproduciert mit Gewandtheit fremde Eindrücke. Erst in Straßburg lernt er Shakspeare verstehen und diese gewaltige Nahrung operiert so lange in ihm, daß es endlich (in Frankfurt) zu einer Reaczion kommen mußte; er hat das was ihm in Shakspeare als unmittelbare Lebendigkeit entgegentritt in sich isoliert, die Polarität von Pathos und Witz läßt er beiseite; da kommt ihm die Geschichte des Götz von Berlichingen in die Hand, und es braucht nur einen Moment, um den vaterländischen Stoff in die schon bereit gelegte Form zu crystallisieren. So entsteht der Götz den wir jezt in drei Redaczionen besitzen; die erste überströmende noch formlos, dann das Excerpt daraus wie er gedruckt wurde, und die im Alter gemachte Umarbeitung fürs Theater, wo seine falsche plastische Ansicht der Bühne wieder hervortritt und der alte Herr sein schönes Jugendwerk recht gründlich verdorben hat. Wir halten uns an die echte, die mittlere Fassung.

Götz von Berlichingen, 1773.

Das ist eine von Göthe's größten und genialsten Thaten und

die größte seiner dramatischen. Denn hier ist das ganze Werk aus einem einzigen Gedanken herausgegangen, wie es das Drama verlangt, ein glücklicher Stoff bot sich der bereiteten Form dar. Von Shakspeare entzündet will Göthe dem deutschen Volk einen denkwürdigen Moment seiner Geschichte vor's Auge stellen, nicht in Shakspeare's Manier und gewiß ohne zunächst an die deutsche Bühne zu denken; die Ereignisse, die sich aus der treuherzigen Erzählung des Ritters in Göthe's Einbildungskraft zu einem übersehbaren Bild abgerundet hatten, sollten in ihrer Natürlichkeit, in kurzen laconischen Aeußerungen, ohne die Leidenschaften mit einem hohen Grad von Pathos auszustopfen, vor uns hintreten, als hätten wir die bedeutenden Momente selbst erlebt; für die Volksscenen fehlte es Göthe ein wenig an Schärfe des Witzes, der sie wahrer und eindringlicher gemacht hätte, aber es hätte auch dem raschen Gang und der Uebersichtlichkeit geschadet. Kurzum, wie das Werk rasch hingeworfen worden, hat es jenen Zauber der Wahrheit, der die Franzosen der zwanziger Jahre aus dem Kreise des Globe auf einmal entzündete und antrieb ähnliche Lebensbilder in französischer Zunge mit derselben gepriesenen vérité zu verfassen. Hegel hat einmal die zu große Natürlichkeit getadelt, er führt die Eingangsworte an, und citiert die Gießscene in der Belagerung; bei lezterer hat er entschieden Unrecht und giebt seine Unfähigkeit plastischer Auffassung zu erkennen, denn diese Scene ist einer der lebendigsten Momente des ganzen Stücks. Recht hat aber Hegel, wenn er unter Bruder Martin den Martin Luther vermuthet und gegen dessen Passion sich in Götzens Harnisch zu verlieben und namentlich ihn um das Leben mit den Weibern zu beneiden protestiert; Hegel sagt mit Recht, nicht aus Verliebtheit sondern über den Schriften des heiligen Augustinus habe Luther den Gedanken seiner Reformazion gefaßt. Weislingen ist ein widriger Character aber die nöthige Folie für Götz. Das bischöfliche Gastmahl in Bamberg ist ein großes Meisterstück in der Kunst des Mimus, der hier kunstreich dialogisiert ist. Auch die Bauernhochzeit ist ein überaus glückliches Motiv. Selbitz ist etwas aufgeopfert und für Sickingen war in dem umschriebnen Bild nicht der nöthige Raum vorhanden. Die Reichstruppen sind mit des Dichters Ungunst auf's lustigste carrikiert. Mit der Belagerung erreicht das Stück seinen dramatischen Höhenpunct. In den wenigen Worten Götzens und seiner

Frau: Elisabeth, du bleibst bei mir! — Bis in den Tod — ist eine unergründliche Tiefe dieser kernigen Gemüther vor uns aufgeschlossen; man fühlt hier welches tiefe sittliche Gefühl der Liebe den Dichter jezt noch durchdrang; er lebte in der vollsten Familieninnigkeit; seiner Schwester las er zuerst die hingeworfenen Scenen des Götz vor und er sagt es, bei jenem schönen Wort der Elisabeth habe er an seine eigne Mutter gedacht; es ist sogar dem Frivolen ein Bedürfniß sich seine Mutter rein zu denken und Göthe dachte hier gewiß noch nicht frivol. Aber seine zwiespältige Natur machte sich im Verlauf des Stückes dennoch offenbar; er sagt selbst, er habe sich später in die Kokette Adelheid verliebt und darauf ist allerdings die Tragik der zweiten Hälfte zum Theil basiert; der Ehbruch wird reizend aber mit poetischer Gerechtigkeit in Versöhnung geschildert. Im vierten Act ist die Scene im Heilbronner Rathssaal von energischer Wirkung; der lezte Act führt durch die Weltbegebenheit des Bauernkriegs das wahrhaft tragische Ende des Helden herbei; es ist die unglückliche Conjunctur von Zufällen. Der Bauernkrieg selbst ist schauderhaft in wenigen Worten gezeichnet, auch die Zigeuner leicht aber trefflich skizziert. Maria bei Weislingen verstößt freilich gegen alle Wahrscheinlichkeit und ist zu sentimental gedacht, aber der Selbstmord des Jünglings wirkt um so gewaltiger. Das heimliche Gericht ist ein Kunststückchen um die poetische Gerechtigkeit zu versöhnen aber freilich nicht recht historisch. Der Knabe Georg und der Reitersknecht Lerse sind villeicht auch etwas zu sehr in die Mitte gestellt; einfach und rührend ist aber Götzens Verscheiden und der Abschluß erhebend.

Ich wiederhole, diß ist Göthe's größte dramatische That und hat dem Jüngling verdienten Namen erworben; zwar schlug er seine Druckkosten nicht heraus, aber Lessing erkannte die Gewalt dieses Werkes und wie muß es auf den jungen Schiller gewirkt haben! Auf's deutsche Theater kam es erst später, führte aber bald der Nachahmungen eine Masse hinter sich her. Mit der bloßen Natürlichkeit glaubte jeder in die Schranken treten zu können, aber der kühne Griff war nur einmal zu machen.

Das hat Göthe selbst erfahren, da er, von dem Beifall seines Werkes geschmeichelt, sich jezt vorsezte, einen ähnlichen Stoff unsrer

Geschichte aufzusuchen und ihn wieder dramatisch zu behandeln. So entstand

Egmont 1775. Die Gemüthlichkeit des schwäbischen Ritters war dem jungen Göthe congenial, er brauchte nur sein Naturell zu schildern; zudem hatte die Selbstbiographie des Mannes ihm den Stoff schon in ein Lebensbild zusammengefaßt; es war so ein leicht faßlicher Complex der sich von selbst rundete, wie es die lyrische Natur des Dichters verlangte. Die Sachen standen aber ganz anders, als Göthe sich an einen welthistorisch bedeutendern Moment wagte, zu dem die Quellen nicht so unmittelbar vorlagen sondern aus den verschiedensten Elementen erst zusammengetragen werden mußten; hier war der Dichter nicht so in seinem Element, er that sich Zwang an und quälte sich mit der Arbeit; ja sie entleidete ihm und wie sie doch zu Ende kam legte er sie widerwillig beiseite; erst in Italien entschloß er sich später mit Widerstreben, das Werk noch einmal vorzunehmen und ins Reine zu bringen, wie es jezt uns vorliegt. Es sollte abermals ein Prosa-Trauerspiel werden.

Dieses Werk ist nicht aus Einem Gedanken entsprungen; es ist vielmehr aus drei Elementen zusammengebracht, die wenn wir genau hinsehen, innerlich eigentlich gar keinen Zusammenhang unter sich haben.

Der historische Moment ist so gefaßt. Götz stellte die mittelalterliche Selbständigkeit des Individuums vor, die an der modernen politischen Weltordnung zu Grund geht; darum ist uns Götz eine plastisch fast antik gedachte Gestalt, die Göthe bezaubern mußte; elegisch wurde sie von selbst, selbst die tragische Wirkung ist dem Dichter gelungen. Dißmal kann man das niederländische also germanische freie Gemeinwesen im Kampf mit dem despotischen Romanismus den Grundstoff nennen, welcher Conflict vorzugsweise auf die Kirchentrennung basiert ist. Der Dichter begeistert sich natürlich wieder für das einheimische patriarchalische Regiment der lästigen und perfiden Fremdherrschaft gegenüber, die hier als ausländische einen noch gehässigern Character hat als die moderne Kaisermacht im Götz. Der Moment wäre bedeutend genug, wenn der Lyriker dem welthistorischen Stoff gegenüber mehr Staffelei-Maler und nicht Miniaturkünstler wäre.

Die drei Partien des Stücks von denen ich sprach sind nun folgende. Das erste sind die Volksscenen; es sind eigentlich nur ihrer drei, denn im fünften Act tritt zwar wieder Volk auf aber nur um sich alsbald wieder stumm zu entfernen, es wird nicht in die Handlung verwickelt. Schlegel sagt über diese Scenen, sie stehen zwischen Göthe's früherer Art (im Götz) und Shakspeare in der Mitte; der Dichter hat sich allerdings bemüht, nach Shakspeare's Art dem Volk eine freiere Bewegung und mehr Raum zu gestatten und auch ich finde, so wie Schiller, die Ausführung sehr meisterhaft, aber nicht eigentlich in Shakspeare's Manier; bei Shakspeare ist alles Volk witzig und zwar von specifisch englischem Witze voll; hier hat der deutsche Bürger viel local niederländisches und es ist darum historische Wahrheit im Bilde, Schiller findet sogar die verschiednen Provinzen characterisiert. In der ersten Scene ist besonders der halbtaube Friese eine unübertefflich wahre Figur nach dem Leben. In der zweiten und dritten ist der liederliche Schreiber Vansen die hervorstechende lebenvolle Figur, welcher der feige Schneider zur Folie dient. Die drei Scenen zusammen sind eine Reihe von Mimenbildern, die als selbständige niederländische Gemälde, echte Teniers und Ostade betrachtet werden können und gehören zu Göthe's unsterblichen Arbeiten.

Das zweite Element, auf dem eigentlich das Drama beruhen soll, sind nun die politischen Scenen der vornehmen Gesellschaft. Hier war mit der einfachen Gemüthlichkeit des Helden im Götz nicht auszureichen; man sieht der Dichter steht außer sich selbst, auf einem ihm fremden Boden. Die Exposizion macht die Regentin mit Macchiavell; der berühmte Macchiavelli war meines Wissens nie in den Niederlanden, und ist jedenfalls schon vierzig Jahre früher gestorben als unser Stück spielt; es könnte ein jüngeres Glied seiner Familie sein; der Dichter weiß aber, daß er es jezt mit einer perfiden Politik als dramatischem Element zu thun hat und er studierte darum Macchiavell in seinen Werken; Margareta von Parma kann sich wohl auf dessen Grundsätze beziehen, daß er aber in Person auftritt, ist ein noch keckeres Stück als der Martin Luther im Götz. Diese Exposizion hat der Dichter mit großem Verstand ausgearbeitet, aber ein eigentlich poetisches Interesse läßt sich nicht herausfinden; die Regentin ist verdrießlich beim Auftreten wie beim Abgehen, Macchiavell rapportiert

wie eine Zeitung und redet ohne Erfolg; es fehlt die dramatische Bewegung.

In der zweiten Scene, Egmont mit seinem Secretär, soll sich nun der Character des Helden exponieren; wir fühlen sogleich, daß das freie frische Lebensgefühl, was dieser Character athmet, des Dichters eigenste und innerste Gesinnung ausspricht, der Lyriker schildert sein eignes glückliches Naturell. Das zeigt sich schon in dem schiefen Umstand, daß diese Reden unverkennbar halb und halb in den poetischen Rhythmus einlenken und viele wirkliche Verse enthalten; diese Unentschiedenheit ist tadelswerth. Es ist aber ein vollkommener Mißgriff, daß der Held diesen seinen Monolog einem subalternen Diener gegenüber ausspricht unter dem unwichtigen Vorwand, was er davon brauchen könne, als Secretär in eine Correspondenz zu verwenden. Das erinnert an die Werthers-Briefe. Hier haben wir das klare Zeugniß, daß Göthen die dramatische Form keine naturwüchsige war; er hat sie hier völlig mißverstanden und seinen schönen Gehalt durch die Maske zerstört.

Die unmittelbar folgende dritte Scene stellt den Helden seinem Genossen Oranien gegenüber. Wir bekommen wieder ein Räsonnement und Schilderungen über die Situazion statt daß uns diese Männer mit der Regentin zusammen vorgestellt würden; Oraniens Staatsklugheit muß dem sanguinischen Pathos Egmonts hier zur Folie werden, der abermals in seinen halbrhythmischen Enthusiasmus verfällt. Besonders die kurzen Wechselreden zum Schluß sind durchaus auf den Ton des griechischen Dialogs berechnet und verlangen nothwendig den Rhythmus.

Die vierte Scene zwischen der Regentin und Machiavell schreitet abermals auf dem Wege der Correspondenz vorwerts, die Regentin klagt daß der König den Herzog Alba schickt, dem sie Platz machen will; Machiavell ist das passive Echo dieser einstimmigen Klage. Beide Personen verlassen hier spurlos den Schauplatz um nicht wieder aufzutreten.

Dann in der fünften Scene, wo wir Alba mit seinen Dienern kennen lernen, ist bereits die Catastrophe des Stücks eingeleitet. Ueber die lange Erörterung der Begriffe von Herrschaft und Knechtschaft zwischen Alba und Egmont hab' ich nur zu bemerken, daß es eine

musterhafte dialectische Entwicklung, eine Art platonischen Dialogs, darum ein Mittelding zwischen Poesie und Wissenschaft aber eben darum gar keine Poesie ist, wie sich denn sogleich darin zu erkennen giebt, daß ohne alle innere Vorbereitung Egmonts Gefangennehmung als der wahrhafte deus ex machina der Scene hinten angehängt ist um den Act zu schließen und die Catastrophe zu schürzen. So schreibt kein dramatischer Dichter und eine einfach polizeiliche Verhaftung wird kein Mensch als poetisches Motiv sich aufschwatzen lassen.

Endlich die Schlußscenen und die Catastrophe des Stücks können wir nur im Zusammenhang mit der dritten Hauptpartie, Egmonts Liebesroman in Erwägung ziehen. Die Volksscenen sind natürlich hier nur Zuthat und Verbrämung des Ganzen, obwohl sie selbständigen Werth haben; der politische Theil im Ganzen gefaßt ist so nüchtern und prosaisch ausgefallen, daß er den Dichter unmöglich hätte anziehen und befriedigen können; es ist darum voraus zu erwarten, daß ihm auch diese scheinbare Hauptpartie nur als Vehikel und Folie diente, um ein drittes darauf zu bauen, das ihm näher am Herzen lag und so verhält es sich auch.

Nach der Geschichte war Graf Egmont als er starb, sechs und vierzig Jahre alt und hatte eine Familie von 9—11 Kindern; Schiller bemerkt sehr richtig, daß dieses der natürliche Grund war der ihn verhinderte, wie Oranien aus dem Land sich zu entfernen, und daß darin sein ganzes Schicksal gegeben war. Göthe hatte ihn nur von der Seite aufgefaßt, daß er als ein genialer sorgloser Lebemann geschildert wird, der, als alle Hoffnung abgeschnitten, selbst dem Tode als Soldat und muthig entgegenging. Von dieser Seite fühlte sich Göthe seinem Helden geistesverwandt und konnte sich mit ihm identificieren, obwohl es nicht zweifelhaft ist, daß Göthe's Natur viel mehr vom Gelehrten als vom Soldaten hatte und die Aehnlichkeit darum nur halb zutraf. Nur von der Seite des sogenannten Realismus, d. h. vom großen Werth, der auf die äußern Güter des Lebens gelegt wird, stehen sie sich gleich. Nun bemerkt aber Schiller mit vollem Recht, ein Held wie der Göthische, der keine Familie zu schützen hat, erscheint in unsrem Stück durch sein Verhalten als ein Mensch von grenzenlosem Leichtsinn und wir können im Ernst für sein Schicksal kein Mitleid fühlen. Die Inconsequenz wird Göthe auch gefühlt haben,

aber, das ganze Werk war ihm eben um des persönlichen Antheils wegen lieb, den er hineingelegt hatte. Menzel hat hier das richtige Wort ausgesprochen und ist an dieser Stelle nicht zu widerlegen. Der junge Herr wollte seine Grisette verherrlichen; es ist sein mehrbesprochener Begriff einer wilden Ehe, der hier erschöpfend zur Darstellung kommt; es ist das Ideal einer Mätressenwirthschaft, das in dem Bürgermädchen Klärchen gefeiert wird. Sie ist nicht so symbolisch wie Gretchen gezeichnet, sondern absichtlich real, ist auch ein andrer weiblicher Character; die Alten faßten die weiblichen Naturen in den Haupttypen der Junonen, Venussen und Minerven zusammen; unter Gretchen kann man sich eine bescheidne bürgerliche Venusgestalt vorstellen, da sie überhaupt nur ein Weib zu sein braucht; Klärchen, die Geliebte eines Soldaten, mußte das halbmännliche Wesen mit der Altstimme werden, nach dem Typus der Minerva; sie möchte Mann sein und dem Geliebten in die Schlacht folgen, jene Anomalie der Weiblichkeit, die von der Virgilischen Camilla bis zur Schillerischen Jungfrau von jeher die Männer angezogen hat, und zwar weil sie ein halber Widerspruch ist. Also Göthe feiert in diesem Werke die wilde Ehe und um diesen Punct klar anzusehen müssen wir etwas weiter ausholen.

Es ist ein wichtiger Umstand, daß der deutschen classischen Periode eine Nachblüte der Literatur in Frankreich vorausging, und diese sprach sich am energischten in zwei sonst sehr verschieden organisierten Individuen, Voltaire und Rousseau aus, der eine als Edelmann, Franzose, Catholik, im Ueberfluß erzogen, der andre als armer, protestantischer Republicaner, beide dem Philosophen noch etwas näher verwandt als dem Dichter, da sie aber keines von beiden im vollen Sinn waren, so begegnen sie sich wieder auf dem mittlern Gebiet der Rhetorik; Voltaire war zwar großer Verskünstler, Rousseau, enthusiastischer Musiker, schrieb bloß Prosa (und das ist kein Widerspruch wie manchem scheinen möchte) das macht aber noch keinen wesentlichen Unterschied; beide brachten neue Lebensansichten, nach französischem Sprachgebrauch Ideen in die Gesellschaft, und sie wirkten über Frankreich hinaus durch ganz Europa. So war auch Deutschland durch sie aufgeregt; wir haben bei Lessing und Wieland bemerken können, daß Voltairischer Geist sich in ihnen reflectierte; Göthe war villeicht der erste unter

uns, bei dem in der Jugend Rousseau das Uebergewicht hatte, bis er sich mit zunehmenden Jahren mehr und mehr der Voltairischen Lebensansicht näherte. Daß Rousseau den Werther in ihm entzündete, darüber nachher; hier interessiert uns Rousseau's Ansicht über die Liebe im Ganzen; intus et in cute ist Rousseau's Wahlspruch; daß der Geist in seiner Lebendigkeit auch den Körper bis in die lezte Faser durchdringen und ausfüllen müsse, daß er überall auch in der sinnlichsten Aeußerung präsent sei, vor allem die Forderung, die Rousseau an das Leben stellte.[1] Das persönliche Lebensgefühl wird so zu sagen als souveränes proclamiert. Die widerstrebende Wirklichkeit und Objectivität soll sich ihm assimilieren und wenn die Collision zwischen beiden unlösbar wird, so ist es noch ein größrer Genuß, mit seiner persönlichen ungebrochnen Empfindung tragisch unterzugehen, als sich feiger Weise den Verhältnissen zu assimilieren und unterzuordnen, d. h. seine Persönlichkeit preiszugeben und zu verlieren. Diese Frische des Wollens nebst der Freudigkeit des Opfers ist das Geheimniß dieses sogenannten Natur-Evangeliums und der Zauber, der aus Rousseau's Schriften wirkte und auch den jungen Göthe ergriff.

Die Collision zwischen Subject und Objectivität, die jezt unvermeidlich wird, wird sich naturgemäß am schärfsten in der Liebe aussprechen. Das Individuum, das von einer persönlichen Leidenschaft entzündet ist, sezt sich über Convenzionen und bürgerliche Ordnungen weg, es kommt zur Collision von Romeo und Julia oder gar zur Negierung aller Standesunterschiede; der Widerstand der Welt erzeugt im Liebenden den Haß des Bestehenden und er wird endlich zum Feind des Gesetzes. So wird, was zuerst einzelne Collision war, in das habituelle des Characters übersezt, der Haß des Gesetzes erzeugt die principielle Opposizion. Nicht daß im einzelnen Fall die Verhältnisse entgegenstehen wird jezt mehr geklagt, sondern die Einrichtung als solche ist verhaßt, und da die Ehe ein bürgerliches Institut ist, das die Liebe erst berechtigen und heiligen soll, so wird ihr die Unmittelbarkeit der Empfindung entgegengestellt und sie als Tyrannei, als

[1] Etwas der Art kommt schon in Shakspeare's Love's labour's lost vor: „Je reicher dein Geist (durch Bildung) desto reicher wird er sich im Auge der Geliebten spiegeln.“

Mißbrauch der Gewalt angesehen. Daß aber das sittliche und bändigende Element in der Liebe so ein wesentliches ist als die Unmittelbarkeit der Empfindung, dieser zweite Satz wird übersehen und nun tritt die verkehrte Ansicht heraus, die höchste Liebe ist vielmehr die wilde, die heimliche Ehe.

In dieser Abstraczion hatte sich Göthe durch Rousseauische Theorie verfangen und er wollte sie für sich nicht nur ins Leben führen sondern auch poetisch verherrlichen. Einfach didactisch ausgesprochen ist das Thema in dem früher erwähnten Gedicht Wahrer Genuß; die dramatische Ausführung haben wir hier im Egmont. Göthe ließ sich von dieser Bahn, wie wir aus den Elegien wissen, auch später nicht abbringen; man kann sagen, er hat ihr sein bürgerliches Glück geopfert, und da er an den Folgen dieser Abstraczion in der That sein ganzes Leben zu leiden hatte, so dürfen wir wohl ihn dafür beklagen; ungerecht wäre es, um eines theoretischen Irrthums willen ihn sittlich zu verdammen, wie es seine politischen und kirchlichen Gegner natürlich nicht zu thun versäumt haben. Von diesem Standpunct sind wir gänzlich entfernt.

Von der einseitigen Rousseauischen Abstraczion hat uns Deutsche besonders die Hegel'sche Philosophie befreit. Zu weit geht villeicht Hegel darin, daß er überall die Ehe und Monogamie als das einzige vernünftige Verhältniß zwischen den Geschlechtern darstellt, alle andern Verhältnisse aber unorganischer Weise auf den Weltlauf verweist; er hätte die Ehe das vernünftigste Verhältniß nennen sollen; da aber dieses Ideelle in der natürlichen Ordnung der Welt nicht überall durchzuführen ist, so entstehen Halbheiten wie in allen Gebieten. Was der Staat als Polizei nicht negieren kann, kann es nicht die Theorie als Wissenschaft. Die Verhältnisse außer der Ehe sind halbe, aber rechtlos sind sie darum nicht, auch nicht von der Sittlichkeit aus betrachtet.

Es dreht sich also die Frage vor allem um den Punct: In welches Verhältniß stellt sich der Mann zum Weibe. Es hat hochgeistige Menschen gegeben, welche den sinnlichen Trieb von sich absondernd ihn als ein äußerliches, eine Fessel betrachteten und die Befriedigung der Sinnlichkeit als bloßes Bedürfniß, als abzuweisende Last ansahen. Das haben große Männer, sowohl Kriegsleute wie Philosophen und

Geschäftsmänner gethan; um gegen die Gefahren der Venus vulgivaga gesichert zu sein, ist also hier das Verhältniß ein Concubinat, das manchen Ständen durch die bürgerliche Stellung allein übrig bleibt; hier ist nun das natürliche, daß das Weib in der geistigen Bildung dem Mann in einem bedeutenden Grad untergeordnet sei; sie ist Dienerin, nicht Genossin des Manns; es kann von der vollen Innigkeit, die Hegel der Familie vindiciert, nicht die Rede sein. Ein solches Verhältniß bietet aber von sich aus wenig Stoff zur Poesie; es ist durchaus ein prosaisches, der Mann hat seine Interessen anderwerts, im Staat, in der Kunst, in der Wissenschaft; die Concubine kann von dem Mann rechtlichen Schutz aber von der Welt keine Achtung, bloß Duldung verlangen.

Die Schiefheit der Sache beginnt aber damit daß man sagt, ist einmal das Concubinat als Institut, wenn auch mangelhaftes, in der Welt, sollte es sich nicht veredeln lassen? Die griechische Hetäre war eine gebildete Concubine, sie war sogar gebildeter als die Hausfrau, aber dieses Institut des Alterthums beweist nichts für unsre Zeit; hier hat als Regel nur die Frau die Mittel zur Ausbildung und die Hetäre ist uns eine Anomalie. Setzen wir aber nun eine geistig entwickelte, gebildete Concubine, die sich in Treue einem Liebhaber anschließt, wie es Rousseau's und Goethe's Principien verlangen, so ist natürlich der Mann in der unvermeidlichen Gefahr, daß er die ganze Innigkeit der Leidenschaft in das Verhältniß hineinlegt, der Mann lebt jezt in der Ehe und das Weib soll ihm dafür gelten, während sie doch durchaus auf dem Boden der Unwahrheit steht. Ist die Grisette oder Mätresse die veredelte Concubine, worin zeigt sich diese ihre neue Berechtigung? Um dem Mann eine Illusion zu machen, muß das Weib vor der Welt erniedrigt werden, sie ist und bleibt Sclavin dieses Mannes und vor der Welt ein zweideutiges Geschöpf. Hier liegt die Schwäche der Sache; je höher der Mann nicht sowohl in der bürgerlichen Gesellschaft, als in der ideellen Gemeinschaft der geistigen Menschen steht, desto mehr wird ein solches Verhältniß ihn drücken, weil er das unwahre um so peinlicher empfinden muß und das ist das bedauernswerthe Uebel, in das Göthe durch Rousseau sich hat verführen lassen. Daß er persönlich es gebüßt hat haben wir schon gesagt. Denn wenn der Mann bei der natürlichen Rücksicht

auf die Kinder eine solche Ehe hinterher legalisieren läßt, wie Göthe, was hat dann die Sache überhaupt vor der gewöhnlichen Ehe voraus als die grelle Inconsequenz? Rousseau ließ seine Kinder ins Findelhaus geben und kannte sie gar nicht; wenigstens ist diß consequenter. Mit der Absicht Kinder zu erziehen läßt sich die wilde Ehe überhaupt nicht in Einstimmung bringen. Es versteht sich ferner, daß wir hier nicht von der rechtlichen Seite der Sache sprechen, die dem Weltlauf angehört; denn wilde Ehen wird es geben so lang es Arme und Reiche giebt, d. h. so lange die Menschen bleiben wie sie sind. Es ist aber etwas andres ob ein Dichter darum das Recht hat, diß Verhältniß zu idealisieren.

Das ist die sittliche Seite der Sache; wir müssen die ästhetische Ansicht davon trennen. Der Egmont hat als poetisches Werk verdiente Bewunderung gefunden, wie es auch Schiller neben jenen Grundmängeln mit Energie hervorgehoben hat; der Werth des Stücks beruht aber schließlich allein auf der Figur Klärchens und dem in der Geschichte des Theaters wenigstens ganz neuen Character des unglücklichen Liebhabers Brackenburg. Das englische Theater hätte eine so schwach sentimentale Figur nicht ertragen, dafür ist das englische Publicum zu frisch, zu energisch, villeicht zu roh gewesen; in unsrer schwächern aber gebildetern Zeit ist es wahr, in einem gewissen Sinn rührend und anmuthig.

In der ersten Scene ist das Motiv des Kriegsliedchens und Garnhalterns ungemein zierlich; die Mutter ist die gewöhnliche passive Natur, die die Sachen gehen läßt wie sie können, obwohl sie den sittlichen Mangel der Sache nebenher auch empfindet; die zweite Scene eröffnet wieder Klärchen mit einem Liebesliedchen und jezt werden die Liebenden zusammengebracht; daß Egmont die Geliebte im spanischen Costüm überrascht, das sie bewundert, finde ich (mit Menzel) ein wenig kindisch; mit dieser Scene erreicht das Stück seinen intensiven Höhenpunct.

Den fünften Act muß man im Zusammenhang überschauen. In der ersten Scene, wo Klärchens Heroismus zu Tage tritt und sie von den Bürgern verlassen in Brackenburg die einzige Stütze findet, ist eigentlich die tragische Peripetie des Stücks. In der zweiten Scene finden wir Egmont im Gefängniß; der Tod schreckt ihn nicht aber der

Kerker, der Dichter spricht wieder sein Lebensgefühl energisch aus. Diese Scene wird aber durch eine widerliche und ganz unritterliche Aeußerung entstellt, wo Egmont renommiert, selbst die Regentin sei in ihn „fast“ verliebt gewesen. Das hätte uns die Regentin selbst sagen können. In ihrer ganzen Rolle steht aber kein Wort, das man in diesem Sinne deuten könnte. Folglich müssen wir überzeugt sein, unser Held teusche sich und so steht er plötzlich vor uns als ein eingebildeter Geck da.

In der dritten Scene nimmt Klärchen das Gift und trennt sich von Brackenburg; es ist die rührendste Elegie und Brackenburg schließt mit seinem zweiten Monolog ohne Abschluß.

In der vierten wieder Egmont, dem sein Urtheil verkündet wird; dann die große Scene mit Ferdinand. Auch diese ist die directe Consequenz des Rousseauischen Systems; in einem Werk, das die wilde Ehe proclamiert, muß ein natürlicher Sohn, der hier, picant genug, dem verderbenden Feinde angehört, seine pathetische sentimentale Rolle spielen; sonst wäre jeder andre hier brauchbarer gewesen. Er ist hier das Mittel, um den Helden zu beruhigen und halbwegs zu versöhnen; weil aber Klärchens Geist noch nicht versöhnt ist, hat der Dichter eine musicalische Vision eingeschoben, wo Klärchen als Genius der Freiheit erscheint. Schiller tadelt es, daß der schöne Realismus des Stücks durch diesen Operneffect zerstört werde. Es ist aber nicht zu verkennen, daß diese Vision für Göthe eine symbolische Bedeutung bekam. In einem früher citierten Gedicht macht er sich Vorwürfe, daß er in der Jugend unklug die Freiheit besungen habe; er nimmt hier von dieser Zauberin Abschied und hier fühlt man ein wenig die Beengung, die das Genie in den politischen Verhältnissen, als Hofmann eines kleinen Hofes empfinden mußte; er findet in seiner Welt für den Idealismus keine Heimat mehr und das ist der Mangel in Göthe's Naturell. Wir möchten aber die Dissonanz dieser Partie schon darum nicht entbehren, weil sie ohne Zweifel den großen Beethoven bestimmt hat, dem Gedicht eine wundervolle Musik unterzulegen, die an Idealität im Ganzen das Gedicht überragt. Diese Musik einerseits und die Virtuosen-Rolle Klärchens anderseits sind die beiden Angelpuncte, welche das Gedicht auf der deutschen Bühne gehalten haben und erhalten werden.

Seit man, nach Göthe's Hinscheiden, auch den Faust auf die Bühne gebracht hat, verhält es mit diesem Stücke sich ähnlich. Die Gebildeten wird der Character des Mephisto, mit Virtuosität gespielt, immer fesseln, die Naivität aber, die in die Rolle Gretchens gelegt ist, richtig aufgefaßt, das größere Publicum immer bezaubern. So ist es geschehen, daß unser großer Göthe, der sonst kein Theaterdichter war, durch zwei Damenrollen unsterblich ist, ähnlich dem ihm sonst ganz entgegengesetzten Lope de Vega, der der erste große Dichter war, welcher für Frauen schrieb und einzig durch seine Damenrollen einer der beliebtesten und fruchtbarsten Bühnendichter geworden ist.

Clavigo, von 1774.

Göthe war mit Egmont wieder auf einer Grenze seines Talents angelangt; er war in der shakspearischen Dichtform jezt so weit vorgegangen als es ihm möglich war, fühlte aber am Schluß dennoch, daß sie ihm unter den Händen ein ganz Andres geworden war. Daß das politisch welthistorische nicht sein eingebornes Gebiet war das mußte ihm jezt klar geworden sein; auch mußte er fühlen, daß er einem historischen Character eine Unwahrheit aufgebunden hatte, wozu der Dichter in diesem Grade kaum befugt ist. Er mußte sich nothwendig auf den modernen Roman zurückwenden und hat in diesem Sinn einige Stücke geschrieben, die man jenen französischen und englischen Versuchen gegenüber als Ansätze zu einem nazionaldeutschen Schauspiel betrachten kann. Da diß aber nur im Gebiet des Conversazionsstücks für ihn anging, so kam er eigentlich auf die Lessingischen Probleme zurück und wir haben hiefür drei merkwürdige Producte zu erwähnen. Das erste fällt noch in seine Frankfurter Periode und vor den Egmont; es ist auch entschieden das gelungenste, obgleich es einer fremden französischen Quelle angehört. Der Grund ist, dem Dichter war der ganze Gehalt, zum Theil selbst die Form schon vorbereitet, er durfte es nur dialogisieren. Statt daß er sich sonst mit Planen jahrelang herumschleppte, fügte dißmal ein glücklicher Zufall, daß das ganze das Werk einiger Tage war; er hat das mémoire von Beaumarchais, der einer Schwester in Madrid zu Hilfe kam, einer Damengesellschaft vorgelesen und seine Dame forderte ihn auf das Stück

alsbald in ein Schauspiel zu verwandeln; in weniger als acht Tagen war es fertig und von der Gesellschaft applaudiert. In der That hat Göthe nie einen glücklichern Wurf als Theaterdichter gethan, aber die größere Hälfte des Verdienstes gehört villeicht seinem Stoffe, wiewohl wir das seinige nicht gering anschlagen. Dazu rechne ich vor allem den sehr kunstreich durchgeführten Character des Carlos, der kein ordinärer Intricant, obwohl er im Ton an Marinelli erinnert, sondern der treue Freundesverstand, im Grund eine Prosaausgabe des Mephistopheles heißen kann, weßhalb das Stück wahrscheinlich den Darmstädter Merk so gewaltig aufbrachte, daß er es gänzlich verwarf. Der schwache Liebhaber ist im Grund eine Lieblingsfigur Göthe's, die neue Auflage von Weislingen, hat aber hier durch seine Quelle einiges spanische Nazionalcolorit bekommen; den spanischen Namen Clàvijo schrieb der Dichter Clavigo, was frankfurterisch ausgesprochen einigermaßen den spanischen Laut wiedergibt; ob er den spanischen Namen Buenco selbst gemacht, bin ich nicht sicher; ich kenne so kein spanisches Wort. Das Stück macht auf der Bühne immer seinen Effect und läßt sich als bürgerliches Trauerspiel Lessings Emilia wohl vergleichen, ja es ist vorn herein villeicht lebendiger; ich finde es vortrefflich bis in die Mitte des vierten Acts; dann aber geschieht ein großer Abfall, weil ihn seine Quelle im Stich läßt; die Scene des Todes der Heldin ist übereilt, der Dichter baut zu viel auf die Wahrheit des lebendigen Stoffs; noch schlimmer ist der fünfte Act ausgefallen, den er, wie er selbst sagt einer englischen Ballade abgeborgt hat; er ist viel zu kurz und fällt wie Schlegel mit Recht anmerkt gänzlich aus dem frühern Ton. Schlegel nennt es sogar ein Plagiat des Hamlet an Opheliens Grab. Mit alle dem bleibt der Clavigo Göthe's bestes Theaterstück. Er sagt in seiner Biographie, er hätte in diesem leichtern Fach fortarbeiten sollen und ein Dutzend ähnlicher Stücke schreiben. Darüber teuscht er sich aber, so bequem zurecht gelegte Stoffe findet man nicht Dutzendweise; um in seinem beschränkten Liebeskreise nicht in leere Wiederholung zu fallen, hätte Göthe das Intrikentalent eines Lope bedurft. Er legte aber immer den Hauptwerth auf Natürlichkeit und Wahrheit und worauf das führte, zeigen die beiden folgenden Stücke.

Stella, von 1776.

In diesem Stück kommt wieder das gefährliche Experiment zum

Vorschein von der Begier, die sich den Wechsel vorbehält und von der Sinnlichkeit die keinen sittlichen Rückhalt hat. Ein gesunder kräftiger geistvoller Jüngling, zumal wenn er mit der weiblichen Natur noch keine tiefere Erfahrung hinter sich hat, kommt leicht auf den Irrthum, sich eine Bigamie als sittlich möglich vorzustellen. Dazu kam wieder eine äußerliche Veranlassung und Ueberlieferung; es ist die bekannte mittelalterliche thüringische Geschichte von dem Grafen von Gleichen, der ein Weib das ihm das Leben gerettet aus dem Kreuzzuge mitbringt und sie mit Genehmigung des Pabstes zu seiner ersten Frau soll geheirathet haben. Der Dichter hat sich bemüht diesen Stoff recht lebenswahr in deutsche Verhältnisse lebendig zu imaginieren und es ist in den niedern Partieen in der That feine Beobachtung erkennbar. Was konnte aber aus einem solchen Liebhaber werden? Statt des Kreuzritters der von der Zeit gezwungen auszieht haben wir einen Liebhaber der planlos als Abenteurer durch die Welt zieht, zweimal sich sterblich verliebt und immer ein Weib wieder über der andern vergißt; diese Stärke des Gefühls bleibt Schwäche, wie man's betrachtet; die Flucht vor dem Gesetz und Gedanken rächt sich wieder fürchterlich; es ist noch ein Compliment für uns daß er diesem Mißgeschöpf den romanischen Namen Fernando gegeben hat; Stella's Verhältniß hat gar keine sittliche Unterlage und ist rein sinnlich. In der ältern Fassung schließt nun das Stück mit der bekannten chinesischen Bigamie in den Worten: Wir sind dein. Schlegel sagt, Göthe sei hier der Lessingische Mißgriff der Virginia als Emilia passiert, die alte Geschichte sei rührend, treuherzig erbaulich, aber Stella könne nur der Empfindsamkeit verwöhnter Herzen schmeicheln. Mir kommt der Stoff in keiner Fassung schön vor und Göthe hat die sittliche Unmöglichkeit später einsehen müssen; er hat also einen tragischen Schluß hinzugedichtet; nun ist aber das Ding eine ordinäre Eifersuchtsgeschichte mit einiger Großmuth geworden, die nur durch Gift und Pistolenschuß abzuschließen war; ein unerfreuliches widerliches Ganzes, das die Strafe der ersten Verkehrtheit in sich trägt. Dieses Stück kann kein gesundes deutsches Publicum amüsieren, denn es ist krank.

Die Geschwister, von 1776, in sechs Tagen geschrieben.

Hier ist keine fremde Quelle, alles hat unser Lyriker aus der frischen Quelle seiner sanguinischen Lebendigkeit genommen; mit Absicht

ist die Frankfurter Localität auf's treuste und zierlichste daguerrotypiert, wir sehen die Straßen, die Gewölbe, selbst den Dialect; die Gefühls-Innigkeit der beiden Hauptfiguren ist hinreißend gezeichnet; aber mit alle dem ist es wieder ein verkehrtes Motiv; Göthe hat selbst ausgesprochen, daß er dabei an seine geliebte einzige Schwester gedacht, ihre Zuneigung sich in diß Lebensbildchen hineinimaginiert hat; das ist aber wie gesagt eine Verkehrtheit; das Gefühl der Familieninnigkeit mit der Liebe und dem Geschlechtsverhältniß verwechseln, das liegt nicht in der Natur, es ist die Verirrung einer krankhaft aufgeregten Sinnlichkeit. Es ist merkwürdig, wie viel Krankheitsstoff in dieser kerngesunden Natur dennoch Platz greifen konnte. Das Stückchen wird auf der Bühne nur einen peinlichen Eindruck machen können, muß aber dem Dichter lieb gewesen sein, denn die Namen Wilhelm und Marianne hat er auf den nachherigen Wilhelm Meister übertragen. Einen kleinen Sprachfehler muß ich hier anmerken. Marianne sagt: Ich sah dich spazieren — — sich duellieren. In der Verbindung wie es steht und namentlich als Syntax eines vielschwatzenden Mädchens mag es passieren, sogar characteristisch sein; aber deutsch ist es nicht, eher slawisch, wiewohl man auch nicht setzen könnte: Dich duellieren. Ich sah wie du dich duelliertest, mußte es heißen.

Torquato Tasso, 1780 ungefähr gleichzeitig mit Schillers Räubern geschrieben, aber in Prosa und erst in Italien versificiert. Dieses Zusammentreffen hat etwas unheimliches, weil die später befreundeten Dichter in diesen Werken villeicht am weitesten auseinander stehen, und weil der im Tasso dargestellte Stoff, namentlich der Gegensatz von Tasso und Antonio eine unverkennbare Analogie mit der Stellung von Schiller und Göthe am Weimarer Hofe darbietet, wie denn auch sein Lebenlang Schiller eine Antipathie gegen diß Stück nicht unterdrücken konnte. Wir haben schon an Egmont ein Beispiel gehabt daß Göthe mit historischen Characteren nicht sehr gewissenhaft verfuhr, ja daß ihm die reine Auffassung gegebener Charactere villeicht gar nicht möglich war; allein Egmont war ein Soldat und nicht seines Gewerbes; einen Gelehrten und Dichter konnte er als seinesgleichen betrachten und man könnte erwarten, er werde seinen Helden von der vortheilhaftesten historischen Seite producieren; allein der wahre Tasso war eine gefährliche Figur für solche Zwecke und es ist wenigstens

dem Dichter mit der Ficzion soviel geschmeichelt als mit der Wahrheit. Es ist aber ein höherer Gesichtspunct, ob das Stück wie es ist, einen ideellen Gehalt habe.

Das Stück ist bald nach Iphigenia entworfen und hat in der äußerlichen Einrichtung viel Aehnlichkeit damit. Es ist wieder ein Schauspiel in fünf Acten, aus der Prosa in Jamben übersetzt und mit fünf Personen. Aber unleugbar hat es viel mehr psychologischen Gehalt und ist durch die Süßigkeit seiner Verse mit Recht berühmt. Göthe faßte in Weimar seine Themate aus der Unmittelbarkeit seiner Umgebung auf. Ich bin überzeugt, daß seine Iphigenie zunächst durch das Verhältniß mit Corona Schröter veranlaßt wurde; er pflegte die Künstlerin in antikem Costüm auf der Bühne zu sehen und eine Fabel für diese Figur war mit classischen Erinnerungen gleich zur Hand; aber die antiken mythologica und genealogica konnten mit den modernen sentiments und raisonnements keine rechte Einheit eingehen. Dißmal war der Stoff günstiger. Der Grundgedanke dieses Stücks ist eigentlich der Gegensatz, der zwischen Göthe's früherem Frankfurter Leben und dem jetzigen am Weimarer Hofe stattfand; die Städte wurden Florenz und Ferrara getauft,

Das Volk hat jene Stadt zur Stadt gemacht,
Ferrara ward durch seine Fürsten groß.

Göthe lernte in Sachsen den Reiz einer gebildeten Conversazion in Verbindung beider Geschlechter besonders schätzen; diese Fertigkeit hat, wie Jedermann weiß auch heute noch das norddeutsche gesellige Leben vor dem süddeutschen voraus, wo sich zur geselligen Unterhaltung lieber die Geschlechter trennen. Auf Vortheile und Nachtheile beider Seiten wollen wir hier nicht eingehen; Göthe's Tasso ist aber in der That der sanguinische Südländer, der sich in die nordische Geselligkeit nicht zu finden weiß und durch ungemeßne Leidenschaftlichkeit und Empfindlichkeit in Noth geräth, worüber ihn sein schönes Talent nur unvollkommen tröstet. Um das Experiment das er vorhat sich möglichst zu vereinfachen, stellt Göthe seinem Dichter wenige gleichsam symbolische Figuren gegenüber; der directe Gegensatz Tasso's ist der Staatssecretär Antonio, der als Weltverstand mit dem verzärtelten Gemüth in Collision gerathen muß; der Fürst verhält sich edel und passiv; er will die sich widerstrebenden Talente zugleich benützen und

erträgt darum ihre Härten. Von den beiden Frauen ist die Gräfin die eingestandene Cokette; sie spricht sehr offen aus, sie wolle den Dichter in ihr Haus nach Florenz ziehen, um ihn neben ihrem Gemahl nicht bloß als Schöngeist zu genießen, worin ja die Princessin wie sie sehr naiv ausspricht, doch nicht mit ihr concurrieren kann. Diese aber ist wie sich versteht die Göttin des Dichters; sie ist interessant gemacht durch ihre Kränklichkeit welche den Liebhaber anziehen und abstoßen muß, eine kleine Reminiscenz an Clavigo's Liebe, aber so eine schwindsüchtige Liebe gehört eben wieder zu den Krankhaftigkeiten unsres gesunden Dichters. Wäre Tasso nicht selbst krank, würde ihn eine solche Leidenschaft nicht ruinieren.

Der historische Tasso war ein leidenschaftlicher Mensch, der durch geistige Exaltazion und sinnliche Aufregungen zulezt dem Wahnsinn verfiel und darin zu Grund ging; er war aber auch als kecker Haudegen bekannt und seine Liebschaften waren keineswegs nebulos wie die hier geschilderte. Das schlimmste scheint mir, daß der Dichter diese Elemente des Tasso'schen langen Lebens in den Rahmen einer französischen Comödie zusammenfaßte, denn das ganze Stück spielt fast an einem Tage ab. Wozu hier aber die aristotelische Einheit der Franzosen?

Um dieses Stück zu genießen als das was es ist und mit allen seinen Schönheiten, bleibt nur ein Rath; man vergesse ganz, daß es ein Schauspiel sein soll; man betrachte es als eine Novelle, die im Dialog und zwar in den zierlichsten Jambenversen sich vor uns abrollt und man wird das Gedicht in jeder Zeile bewundern können, selbst da wo uns der ethische Gehalt nicht befriedigt.

In der ersten Scene spricht sich die Neigung der beiden Frauen zum Dichter aus und zugleich der Gegensatz, der in ihrer Neigung wesentlich ist, die eine will ideell, die andre reell angebetet sein; dann tritt der Herzog ein, dem der Dichter sein vollendetes Poem überreicht, die Princessin kränzt ihn mit dem Lorbeer, worüber des Dichters Hirn, durch Ruhm und Liebe afficiert schwindlig wird. Der trockne Antonio beneidet dieses Glück; Tasso steht als Jüngling ihm dem gesetzten Mann gegenüber, ja er wird zuweilen Knabe genannt; in der That, so schön der Act ist, so ist der Dichter doch zu sehr als angehender Schüler dargestellt; unpractisch mag er sein, aber die Idee

sollte ihn über den gemeinen Neid erheben, sonst ist er seines Kranzes nicht werth.

Im zweiten Act befinden wir uns in einer andern Localität. Hier ist eine wunderliche Vergeßlichkeit des Dichters wenn er uns zumuthet zu glauben, Tasso laufe einen ganzen Tag lang mit seinem Lorbeerkranz auf dem Kopf in der Welt herum, um sich vor Alt und Jung zu präsentieren. Als einen solchen Kindskopf hat ihn der Dichter doch wohl nicht schildern wollen. Wie aber der Text lautet, tritt er nicht nur in diesem Aufzug in die Zimmer des herzoglichen Schlosses und vor die Fürstin, er will sich nachher auch mit dem Kranz auf dem Kopf duellieren. Man sieht, hier hat sich das Bewußtsein des Dichters von dem seines Helden absorbieren lassen, d. h. er hat seine Situazionen lyrisch phantasiert anstatt sie dramatisch zu entwickeln. Zuerst also kommt es zu einer Art Liebeserklärung zwischen Tasso und seiner Göttin; sie spricht in ihrem Sinn so daß es der Dichter mißverstehen muß, er ist blind in seinem Entzücken und beleidigt den trocknen Antonio, daß der Fürst selbst sie trennen muß und dem Poeten Hausarrest decretiert.

Im dritten Act streiten sich wieder die Damen um den Dichter und die Gräfin ersieht ihren Vortheil ihn zu entführen. Sie will durch Antonio auf ihn wirken lassen, besucht ihn aber im vierten Act selbst in seinem Arrest (ich weiß nicht ob das bei Hof Sitte ist), Tasso natürlich wird dadurch vollends irre; er glaubt den ganzen Hof verschworen, ihn zu verdrängen; zweifelt jezt auch an der Fürstin und verlangt von Antonio ihm den Urlaub zu erbitten.

Im fünften Act erlaubt der Fürst die Reise und der auftretende Tasso weiß das schon (wie ist nicht gesagt); nun muß aber durch einen unglücklichen Zufall die Fürstin wieder dazwischen treten und indem sie ihren Schmerz ihn zu verlieren ausspricht, Tasso sie wieder mißverstehen, der sie zulezt umarmt. Das soll nun die Catastrophe des Stücks sein. Schlegel sagt, man habe Schauspiele erlebt, wo die Catastrophe in der Ohnmacht einer Princessin bestanden. Wenn er nicht den Tasso gemeint hat, was ist denn hier mehr? Nun kommt Antonio und Tasso macht sich Vorwürfe und das Stück ist aus. Ein Schauspiel das so in Wahrheit monologisch schließt, erinnert uns an den Autor des Werther. Es ist im Grund dieselbe Catastrophe, nur

nicht durchgeführt. Ein englisches Publicum, hieher gedacht, würde sagen, wir wollen doch sehen, was aus der verzwickten Geschichte noch werden soll. Aber Göthe's Gedicht ist aus und die Deutschen glauben, sie haben ein Schauspiel gelesen, weil es ein Schauspiel von Göthe ist. Das Papier ist aus aber die Geschichte ist nicht aus oder vielmehr das ist keine Geschichte.

Niemals hat Göthe so schön gezeigt, daß er die dramatische Entwicklung des Dialogs, wenn er wolle, ganz in seine Gewalt bekommen könne und ich verweise in dieser Hinsicht auf das Gespräch zwischen Tasso und Antonio im zweiten Act, bis es zur Herausforderung kommt. Niemals aber hat auch Göthe deutlicher gezeigt, daß er nicht fähig ist, ein Drama dramatisch zu schließen und so hätten wir ein meisterhaftes dialogisches Gedicht, das mit dem Titel Schauspiel einen nicht zu befriedigenden Anspruch macht. Es kann auf keiner Bühne irgend einen vernünftigen Effect machen.

Tasso symbolisiert uns den vollendeten Idealismus des Dichters, der die Wirklichkeit zurückstößt ohne in der Idee ganz heimisch zu werden, und darum immer in das Element zurücksinkt, dem er entfliehen möchte. Die poetische Lebensanschauung muß einen Rückhalt in der Wissenschaft haben, wenn sie auf eignen Füßen stehen will. Das predigt uns die Dichtung mit Feuerzungen.

Bei der hohen classischen Vollendung in der Diczion dieses Stücks muß ich doch einige grammatische Mängel anmerken.

Allein mir scheint auch ihn die Wirklichkeit
Gewaltsam anzuziehn und festzuhalten.

Man kann sagen die Wirklichkeit scheint ihn anzuziehen aber nicht mir ihn anzuziehen, was einen ganz falschen Sinn gäbe; mir scheint daß ihn anzieht ist die grammatische Nothwendigkeit.

Friede halten, Friede wissen; es giebt keinen neuhochdeutschen Accusativ Friede.

Und sie hat wohlgethan! Er ziert ihn schön!
Als ihn der Lorbeer selbst nicht zieren würde.

Als setzt hier einen Comparativ voraus; die Vergleichung fordert wie.

Wenig Tage (viel Tage) ohne Flexion ist bloß süddeutsch.

Wir sind von keinem Männerherzen sicher.

Sicher verlangt einen Genitiv, aber dieser Genitiv kann nicht durch das bloß süddeutsche von ersetzt werden.

Du siehst wie ungeschickt
In diesem Augenblick ich sei.

Was man sieht, das nimmt der Razionalismus der Sprache für das gewisse, nur im Urtheilen kann sich der Irrthum einschleichen; es kann darum hier kein Conjunctiv stehen und muß ich bin heißen.

Nachdem Schiller aufgetreten und die deutsche Bühne in Besitz genommen hatte, konnte Göthe nicht mehr daran denken, ihm in der Gunst des Publicums Concurrenz zu machen; er erwählte darum das einzige mögliche Theil, sich auf seine eigne Domäne zurück zu ziehen und später sich ihm in Anerkennung und Freundschaft anzuschließen. So hat er denn auch nur gelegentlich wieder einigemal zur dramatischen Form gegriffen. Aber sichtbar ohne Anspruch auf den starken und populären Bühneneffect; so müssen die folgenden Arbeiten betrachtet werden.

Der Groß-Cophta, von 1789.

Göthe erzählt uns in seiner französischen Campagne, er habe sich beim Ausbruch der französischen Revoluzion mit der berüchtigten Halsbandgeschichte und dem Betrüger Cagliostro beschäftigt, weil bei dieser Gelegenheit die Verdorbenheit der hohen französischen Gesellschaft sich zuerst geoffenbart habe, und der Gegenstaud habe sich ihm zuerst zu einer comischen Oper, später aber zu einem Lustspiel zurechtgelegt. Er sagt weiter mit großer Aufrichtigkeit, das Stück sei in Weimar vortrefflich aufgeführt worden aber gänzlich durchgefallen. Und dieses mit Recht. Einerseits war die französische Revoluzion schon bei ihrem Ausbruch eine viel zu ernste Sache um sie als Lustspiel zu tractieren und anderseits war Göthe nicht der Mann ein solches Lustspiel zu schreiben. Die deutschen Frauen mußte ein so schamloses Verhältniß wie das der Nichte im Stück empören.

Göthe glaubte sich mit seiner französischen Quelle in dem glücklichen Fall seines Clavigo zu befinden, aber die Verschiedenheit zeigte sich auf's empfindlichste. Dort war alles zur Einheit des Drama vorbereitet und brauchte sich bloß zu crystallisieren, hier mußte er die

Züge zusammensuchen und mit Mühe eine Intrike zurecht schürzen; er that das mit Verstand, aber es trat damit nicht wie dort ein packendes Pathos zu Tage. Eine phantastische Gesellschaft, die sich durch einen Halbnarren imponieren läßt, ist immer ein absurder Stoff, und wenn damit gemeine Verbrechen combiniert werden, so haben wir Schufte und Opfer gegenüber, also ein Criminalstück, das einfach mit der Polizei und Galeere enden kann, welche hier in der Schweizer Uniform repräsentiert sind. Was soll hier poetisch, was vollends comisch sein? Göthe vergißt ganz, daß das lezte aber wichtigste Erforderniß eines Lustspiels ein witziger Dialog ist; in diesem ganzen Stück finde ich nicht einen witzigen Einfall. Während so Clavigo für immer ein bürgerliches Trauerspiel von theoretischem Effect bleiben wird, ist diese Absurdität, ein sogenanntes bürgerliches Drama, mit Recht gänzlich vergessen.

Der Bürgergeneral. 1793.

Die französische Revoluzion ging ihren Weg und auf ihr äußerstes, da schrieb Göthe wieder ein kleines Lustspiel als Fortsetzung eines andern von Florian. Wir haben diese Scenen Anno 48 gründlicher erlebt als sie hier geschildert sind und der Dialog ist dißmal so lebendig ausgefallen, daß er — von Kotzebue gar nicht zu unterscheiden ist.

Die Aufgeregten. 1793.

Das nämliche politische Thema ist dißmal unendlich tiefer und methodischer in Angriff genommen und auf fünf Acte berechnet. Der Chirurg Schnaps hat sich in den Enkel des Holbergischen Kannegießers Breme v. Bremenfeld erweitert, der die democratische Partei führt; die gräfliche Familie ist ihrerseits mit energischer Fülle ausgeführt. Es kommen hier einige vortreffliche Scenen, selbst höchlich witzige Partieen vor, aber das Ganze ist in so bunter Lebendigkeit entworfen, daß ich zweifle, ob ein großer Dramatiker das alles in die Harmonie einer einheitlichen Wirkung hätte vereinigen können. Darüber bin ich aber außer Zweifel, daß die Aufgabe Göthe's dramatisches Talent weit überschreitet und darum nothwendig ein Fragment bleiben mußte wie so vieles von ihm.

Die natürliche Tochter. 1799.

Als die französische Revoluzion ihrem Ende zustrebte, fielen Göthen

die Memoiren der Stephanie von Bourbon=Conti in die Hand und die französischen Zustände fesselten ihn auf's neue. Er wollte jezt in einem Drama oder einer Trilogie alle seine Gedanken über die Revoluzion concentrieren und sich vom Halse schaffen und so wurde, doch nur langsam, im Lauf mehrerer Jahre der erste Theil der natürlichen Tochter fertig. Es ist wieder ein Jambenschauspiel in fünf Acten.

Es ging aber dem Dichter mit diesem Stück wie mit dem vorigen. Die französische Revoluzion wurde eher fertig als des Dichters Gedanken darüber und was wir hier wirklich bekommen ist ein sehr ordinärer Familienroman mit einem kaum angedeuteten politischen Hintergrund, der sich erst im zweiten Theil eröffnen sollte; doch läßt das erhaltne Schema über die Handlung nichts errathen. Man müßte nun ein großer Barbare sein, wenn man dieses Stück durchlesend nicht durch die Zierlichkeit der Ausführung in den einzelnen Scenen bestochen und gefesselt würde; auf die Bühne gedacht würde sich aber sogleich offenbaren, daß diese Scenen nicht aus einem dramatischen Gedanken entsprungen und nur episch hintereinander gereiht sind. Da wir wissen das Stück spielt in Frankreich, so kann uns nicht stören, daß die Personen nur als Stände aufgeführt sind; der Dichter liebte die Welt in solcher Abstraczion anzuschauen, das poetische Colorit hätte freilich nomina propria verlangt. Das Stück beginnt mit der politischen Höhe, der König auf der Jagd hört vom nächsten Vasallen, daß sich's um Anerkennung einer unehlichen Tochter handle. Des Dichters alte Grille von der wilden Ehe ist abermals über ihn Herr geworden. Die Art aber wie die Heldin auf die Bühne eingeführt wird, nämlich als gestürzte Reiterin, scheint mir auf eine erste Bekanntschaft mit Calderon zu deuten, dem dieses Motiv ganz geläufig ist. Nur vergißt Göthe, daß das Reiten der Frauen durchaus der französischen Volkssitte widerspricht und nur englisch ist. Der Unfall der Heldin motiviert gleichwohl ihr nachheriges Verschwinden. Im zweiten Act werden wir durch die Hofmeisterin und den Secretär in die Intrike eingeführt, und die Catastrophe eingeleitet; dann muß das Opfer sich noch an gehoffter Herrlichkeit weiden; die Freude am Putz ist wieder mit der Naivität Gretchens und Klärchens geschildert aber in diesem stylisierten Werk durchaus nicht so anziehend; der Dichter geht im idyllischen Mimuscharacter für das Drama viel zu weit. Im dritten Act ist das Verbrechen bereits

ausgeführt; dem Vater wird die Lüge von der Tochter Tod beigebracht durch einen gewissenlosen Weltgeistlichen, den die Hofgesellschaft corrumpiert habe. Hier schließt sich die Hofwelt ganz ab und die beiden lezten Acte spielen in der Hafenstadt, wo Eugenie mit der Hofmeisterin eingeschifft werden soll nach gewissen fernen Inseln; nach der Beschreibung würde aber Cayenne passen. Die Hofmeisterin reicht dem Justizbeamten oder Gerichtsrath das verhängnißvolle Blatt, das von der obersten Macht ausgestellt Unterstützung ihres Verfahrens von allen Behörden fordert. Sie vertraut ihm, Eugenie könne vor der gefährlichen Einschiffung gerettet werden, wenn sie sich entschlösse, einem Bürger die Hand zu reichen, wodurch ihr Fürstenrecht erlischt. Da ihn ihre Schönheit fesselt, so bietet er ihr selbst die Hand zur Rettung, die aber Eugenie stolz zurückweist. Von der Hofmeisterin gedrängt, will sie in der Verzweiflung sich an's Volk wenden und ihre Mißhandlung laut kund geben. Im fünften Act ist diese Kühnheit mißlungen, ganz wie die Klärchens im Egmont; sie wendet sich nun an den Gouverneur, an eine Aebtissin um Hilfe, aber beide schlägt das verhängnißvolle Blatt in die Flucht, das Eugenie jezt zu sehen verlangt und des Königs Unterschrift findet. Wie schon eingeschifft wird, kommt noch ein alter Mönch, den sie als Orakel anruft und der dunkle Hoffnungen auf Rettung ausspricht; da will der Gerichtsrath ihr Reisezehrung bieten; sie macht ihm den Vorschlag, ihm ihre Hand zu reichen, unter der Bedingung sie ehlich nicht zu berühren, was der junge Mann verspricht und so schließt das Stück.

Man erzählt, Göthe habe dieses Werk, so lange es in Arbeit war, vor Schiller verheimlicht und als es später Herder zu Gesicht bekam, habe dieser ihm ein Wort darüber gesagt, das Göthe ihm nie mehr vergeben. Wir können beides begreifen; denn diesem Stück, das sich Trauerspiel nennt, einen ideellen Gehalt nachzuweisen, möchte schwer sein. Zu Anfang ist die Vaterliebe allerdings rührend und schön geschildert, wir begreifen nur nicht, warum es dazu eines unehlichen Kindes bedarf. Eugeniens Herz ist gänzlich auf Besitz und Standesvorzüge gewendet und ihr einziges Unglück, daß sie diese verliert; daran ist aber nichts tragisch; das sind Roman-Interessen. Auch das Pathos des Vaters ist kein höheres als daß er das Vergängliche vergöttert; so vergöttert die Tochter den Besitz; ein ideell erhebendes

wird uns von keiner Seite geboten und selbst die Verbrecher sind zu matt geschildert um uns ein Interesse der Bosheit abzugewinnen. Wir haben wieder einen Roman in zierlichen glatten Jamben aber weiter nichts.

So haben Göthe's drei ausgeführteste dramatische Arbeiten den gleichen Capitalmangel, daß sie auf ein resultatloses Nichts hinauslaufen. In der Iphigenie laufen schließlich die Leute auseinander nachdem sie sich nothdürftig Adiö gesagt haben. Im Tasso laufen sie auseinander ohne das. Was wäre denn hieran tragisch oder dramatisch? Dißmal schließt zwar das Stück wie alle Comödien mit einer Heirath, aber mit einer die freilich nur für's Trauerspiel paßt und in diesem einzigen Sinn ist es eines. Denn es ist eine Heirath die aus Verzweiflung und ohne Liebe geschlossen wird. Fragen wir nun, was ist denn mit dem Stück erreicht, so wird man uns antworten, das Stück ist ja nicht aus und die Hauptsache kommt erst. Aber so ist das Ganze wie wir es haben ein Vexierstück. Wenn man einem englischen Publicum zum Schluß einen solchen Trost böte, es würde als Antwort die Bühne — demolieren. Es fällt freilich auch in Deutschland niemand ein, dieses Werk aufzuführen und das Publicum, das es ansehen müßte, wäre in Wahrheit zu beklagen.

Mit diesem Stück hat Göthe den Beweis vollendet daß die Bühne nicht sein Organ werden konnte und nun war bereits Schiller im anerkannten Besitz. Göthe aber wollte wenigstens als Intendant einwirken und versuchte sich sogar mit französischen Uebersetzungen. Zuerst Voltaire's Mahomet; ein fast unbegreiflicher Gedanke, wenn man nicht sich erinnerte, wie Göthe selbst in frühern Jahren ein lyrisches Drama auf den Helden entworfen; aber diesen gemeinen Tyrannen, der nach Schlegels Ansicht nur ersonnen ist, um jeder positiven Religion Hohn zu sprechen, hätte er doch nicht herüberholen sollen, wofür ihn Schiller mit vollem Recht gegeißelt hat. Etwas besser war's mit dem Tancred; dieses Stück zeigt in seinem Eingang allerdings einen romantisch reizenden Ton des Ritterthums und historischer Färbung, wie villeicht kein zweites französisches Stück; aber wir werden bald entteuscht, wo die tragischen Collisionen mit der hergebrachten Rhetorik losbrechen. Der höfliche Schlegel erklärt sogar beide Stücke als Uebersetzungen betrachtet für verfehlt.

Nur einmal noch im Alter schrieb Göthe eine theatralische Kleinigkeit, das Lustspielchen Die Wette, 1812, ein Impromptü zu Teplitz der Kaiserin zu Ehren verfaßt. Aus zwei Monologen soll wieder ein Drama werden; es ist die alte Natürlichkeit seiner Jugendstücke und so er immer derselbe geblieben.

Wir besuchen jezt unsern Meister in seiner lezten Werkstatt, des prosaischen Epikers oder Erzählers. Er sagt, er habe das Fabulieren von seiner Mutter angeerbt bekommen und es ist diß auch dem Lyriker natürlich; er muß fabulieren eh er Verse machen lernt, denn die Phantasie ist das erste in der Kunst und die Kunst selbst das zweite. Da ihm als Künstler aber der Vers auch angeboren war, so hat er die Erzählung als völlige Kunstform doch erst im Alter gelernt. Denn auch hier zeigt sich sein Miniatur-Talent darin, daß ihm nur das kleinere leichter überschauliche völlig gelang; er hat bei Boccaccio und Cervantes die Kunst der Novelle gelernt; im pragmatischen Roman dagegen fehlte ihm die Comik und der Humor, das volksthümliche, und er ist bald zu sentimental geblieben bald zu entschieden didactisch geworden. Wir wollen aber die einzelnen Gebiete durchwandeln.

Die erste Form ist das Mährchen. Göthe hatte hier in der Literatur einen bedeutenden Vorgänger an Wieland, dessen spielende Phantasie sich wundervoll in dieser Traumwelt bewegte, nur daß er villeicht noch etwas zu merkbar durch romanische Vorbilder influenziert ist. Bei Göthe ging alles in eignes Fleisch und Blut und wo er sich hineinwirft, da ist er ganz er selbst. Wir besitzen drei wundervolle Mährchen von Göthe.

Das erste steht in seiner Biographie. Er erzählt wie er als Knabe seine Cameraden mit Mährchen mystificiert habe und schaltet als Beispiel solcher Unterhaltungen seinen neuen Paris ein, der natürlich erst im Alter so kunstreich verfaßt und ungemein reizend gehalten ist. Der Sinn des Ganzen ist sehr leicht zu durchschauen; es ist der dem Dichter so wichtige Lebensmoment, das Erwachen der Pubertät des Knaben, was in geringer Verhüllung villeicht etwas zu

lüstern dargestellt ist. Es ist diß Stück auch durch gedrängte Kürze ausgezeichnet.

Das zweite Stück kommt in den Wanderjahren vor. Er erwähnt in der Biographie, wie er einmal in Sesenheim das Mährchen der Melusine erzählte, und diesen Stoff hat er im Alter in der kunstreichsten Form als die neue Melusine ausgeführt. Dieses Gedicht finde ich darum so wundervoll, weil der Dichter sein eignes sanguinisches Naturell gewissermaßen carikiert auftreten läßt; er faßt sich selbst als einen leichtsinnigen lustigen Passagier auf, der ohne Geld als vacierender Barbier, ja als Tagedieb und Glücksritter auf der Landstraße liegt und nun ein Abenteuer preisgiebt, wie er im nächsten besten Gasthof mit einer reisenden Schönen ein Liebesabenteuer anknüpft und von ihr begünstigt sich ihre Capitalien zu Nutzen macht, was um so comischer wirkt als die geheime Fee oder Nichse in ihm einen Ritter sieht, was in seinem Proletariersgewissen doch fast Gewissensscrupel verursacht. Die Mischung des ganz realen mit der Wunderwelt ist zauberhaft schön und die Zierlichkeit der Miniatur des Zwergwesens über alles Lob vortrefflich festgehalten.

Das dritte Stück, das aber eigentlich das am frühsten aufgeschriebne ist, ist das nur als Mährchen characterisierte, das die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter abschließt. Dieses steht in seiner vollen Phantastik der romanisch-Wielandischen Manier etwas näher, Göthe's Natur konnte aber bei der bloßen Imaginazion nicht ausharren, und da das Werk im unmittelbaren Eindruck der französischen Revoluzionsscenen und seiner Campagne in Frankreich, ungefähr 1795 geschrieben ist, so hat man längst allegorische Gedanken über politische Zeitverhältnisse darin gesucht und gesehen. Solche Dinge sind aber nach allen Seiten deutbar und jeder wird etwas andres finden, was eben die Kunst des Dichters beweist. Schwerlich zu bezweifeln ist, daß er bei der trauernden Lilie an das zerrüttete Frankreich gedacht hat; der immer gegenwärtige Strom muß an den Rhein gemahnen, die unruhigen geschwätzigen goldspeienden Irrlichter an die französischen refugiés erinnern; bei der trägen Schlange kann man hie und da an den deutschen Michel erinnert werden; wo sie aber zur stehenden Brücke über den Strom wird, könnte unsre Zeit leicht eine Prophezeiung wittern; der kluge Mann mit der Lampe erinnert hie und da an den

römischen Stuhl, aber auch an das Licht der Wissenschaft; der ungeschlachte Riese der am Schluß genannt wird ist ohne Zweifel der Taumel der Revoluzion; der Tempel aber die Eintracht der Völker unter Kraft Weisheit und Schein geborgen; doch ist schwer zu widerstehen, unter den vier Königsbildern in der Halle sich zugleich die europäischen Mächte vorzustellen; der goldne könnte England, der silberne Preußen, der eherne Rußland oder umgekehrt bezeichnen; der zusammengesetzte müßte Oestreich sein wegen der bunten Composizion seiner Nazionalitäten; nur begriffe man nicht, warum dieses Reich in diesem Moment eine so ungünstige Rolle spielen soll, und besonders, da das Stück wie es scheint in Carlsbad abgefaßt worden, wo er freilich den Zustand vor Augen hatte. Wie gesagt, es ist gefährlich hier deuten zu wollen und man muß sich bescheiden, jeder Phantasie die ihr gemäße Deutung zu überlassen. Daß aber das ganze eine prachtvolle Composizion und durch diß allegorische Halbdunkel nur um so anziehender ist, das wird kein Fähiger zu leugnen wagen.

Die zweite Form ist die Novelle. Erst im reifen Alter von 45 Jahren kam Göthe auf diese ihm ganz gemäße Form, indem er nach dem unglücklichen Feldzug von 1793 sich entschloß, dieselbe dem Boccaccio nachzubilden. Es war eine ähnliche Situazion; Boccaz läßt seine Gesellschaft durch die Pest aus Florenz vertrieben sein und sich zur Unterhaltung Geschichten erzählen; Göthe sah die Noth der geflohenen Emigranten und deutschen Adelsfamilien dißseits des Rheins und konnte also einen analogen Zeitvertreib imaginieren. Daher die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten.

So können wir denn die Einleitung als Rahmen-Erzählung gleich dazu rechnen, obgleich es, wie vieles bei Boccaz keine eigentliche Novelle ist. Ohnehin hat Göthe außer diesem auch Cervantes studiert, der der Novelle erst die volle psychologische und künstlerische Entfaltung gegeben hat und mit diesem Maßstab muß das Verdienst dieser Werke gemessen werden. Diese Einleitung, welche zuerst die politische Situazion meisterhaft darstellt, geht sodann dialogisch auf die Theorie der Novelle ein und daran schließen sich ganz naturgemäß die erzählten Beispiele.

Das zweite Stück von der Sängerin Antonelli ist eine

Spukgeschichte der gewöhnlichsten Art, aber vortrefflich entwickelt und zugleich theoretisch vertheidigt, indem Göthe mit Recht aufstellt, solche Geschichten gewinnen ihren Reiz nur durch die Prätension als wahres Factum aufzutreten, denn als Erfindung wäre es unbedeutend; da die Menschen aber immer abergläubisch bleiben werden, so werden auch immer solche Mährchen ihren Effect machen. Es ist dem dann seine kleine Parallelgeschichte von einer Waise angehängt, im Grund dieselbe Albernheit, und damit ist das Thema erschöpft, da man nun überzeugt ist, daß alle Spukgeschichten auf eine Mystificazion dieser Art hinauslaufen müssen. Die Geschichte von dem gesprungenen Schreibtisch soll auf noch unerklärte Naturkräfte zurückweisen.

Das dritte Stück vom Marschall Bassompierre ist von der Art wie sie die französische Memoiren-Literatur liefert; eine Geschichte die durch ihre natürliche Lüsternheit anziehen soll und dann den Hörer mit einer Ungewißheit der Spannung entläßt, die sie absichtlich nicht befriedigt. Hier ist nichts wunderbar, alles ganz möglich und real gehalten, nur der Schluß absichtlich verhüllt. Das dem angehängte Feenmährchen soll nur diesen matten Ausgang maskieren.

Das vierte Stück ist eine italienische Novelle vom Procurator als moralische Erzählung mit aller Kunst ausgeführt. Zum Schluß erklärt der Dichter, alle moralischen Erzählungen, die sogenannten Beispiele des Guten, haben immer nur diesen einzigen Inhalt und Ausgang.

Dennoch hat er im fünften Stück Ferdinand dasselbe Thema noch interessanter aufgefaßt. Interessanter darum, weil der Dichter sichtbar eigne Jugenderinnerungen in dieses Familienstück verwoben hat. Er will mit Rousseauischer Selbstquälerei darstellen, wie leicht ein junger Mensch, von der Sinnlichkeit beherscht, dahin gelangen könnte, selbst am Eigenthum der Eltern sich zu vergreifen; in diesem Maß ist das freilich Göthe nicht passiert und er hatte es nicht nöthig, aber was im kleinsten Maßstab jedem vorkommt, steigert der Dichter ohne Mühe ins höhere Quantum und das Experiment ist dasselbe; stimmt hier der Character des Vaters nicht zum Göthischen, so ist die Mutter um so unverkennbarer das Porträt der Frau Rath; und was die Hauptsache ist, das Bild der reichen und übermüthigen Braut ist ebenso unverkennbar das Porträt seiner Lili, die er hier in dieser Verhüllung

zum erstenmal preis gegeben hat, während er die historische Darstellung des Verhältnisses im vierten Band der Biographie bis auf seinen Tod hinaus zurückhielt. Das giebt diesem Stück einen ganz vorzüglichen Reiz.

Daß dieser auf höchste Realität des deutschen Bürgerlebens gebauten Novelle unmittelbar das früher besprochne Mährchen angehängt ist, macht einen villeicht etwas zu starken Contrast.

Die guten Weiber. 1800.

Diß ist wieder eine uneigentliche Novelle im Sinn obiger Einleitung und beweist nur, wie fein Göthe die Gesellschaft in der er sich bewegte nach dem Leben zu schildern vermochte. Es ist ein Dialog und Gelegenheitsstück, eigentlich für den Damencalender als Commentar gegebner Bilder bestimmt, welche Caricaturen auf Frauencharactere enthielten; um diese todtzuschlagen, sollen Characterbilder guter Frauen eingeführt werden; das meiste ist theoretisch, in Wielands oder Jeanpauls Weise, kurze Beispiele erläutern die Sätze.. Zuerst werden Caricaturen überhaupt abgehandelt, dann neckische Geschichten von Hunden und zweideutigen Frauen, zulezt aber von wirklich erbaulicher Weiblichkeit ausgeführt und das Ganze als heitres Impromptu beschlossen.

In ähnlicher Weise läßt sich auch der Aufsatz der Sammler und die Seinigen betrachten, von 1798, der die Form eines kleinen Kunstromans in Briefen hat aber sich ganz auf theoretische Interessen wirft.

Wir kommen jezt auf die Novellen, welche den Hauptinhalt der Wanderjahre ausmachen und deren die meisten im Jahr 1807 zuerst entworfen, aber erst in spätern Jahren zu Ende geschrieben worden. Hier tritt uns wieder Göthe's Liebhaberei entgegen, in einzelnen Dichtarten verschiedne Nazionalitäten characteristisch auftreten zu lassen.

Die pilgernde Thörin.

Diese Novelle soll dasjenige concentrieren, was die französische Gesellschaft in galanter Feinheit und in der Präcision des Styls und der Diczion für uns frappantes zu Tage zu schaffen versteht und ich denke, es ist in einem hohen Grade gelungen; es ist alles auf die zierlichste Oberfläche, auf die raffinierte Sinnlichkeit, und dabei auf den politesten Anstand, so wie auf den Laconismus des Epigramms berechnet, chinesische Porcellanmalerei mit der abstractesten Exactheit der

Darstellung. Ein einziges Wort des alten Herrn „Mein Sohn, jünger als ich" was einem deutschen Leser bei näherer Betrachtung lächerlich vorkommen muß, ist so durchaus im französischen Geiste wahr und characteristisch gedacht, daß es schwerlich nach Gebühr bewundert werden kann. Nur daß der Dichter seine zehn Jahre früher gedichtete Ballade „der Müllerin Verrath" wieder hieher verwendete, das ist das einzige dessen Schicklichkeit ich bezweifeln möchte; das Stück mag als altfranzösisch gedacht gut sein, hieher ist es nicht neufranzösisch genug.

Wer ist der Verräther?

Der Dichter sagt uns selbst, dißmal soll zum Contrast gegen das vorige ein nazionales Bild des deutschen Mittelstandes vorgeführt werden. Ist dort ein müßiger Landadel und eine zweideutige ja verrückt scheinende Abenteurerin gezeichnet, so haben wir dißmal den deutschen thätigen und ehrenhaften Beamtenstand, und das pathologische Subject ist ein Jüngling, dessen deutsche Excentricität sich in Verschlossenheit, Verstocktheit und dabei in der gewiß deutschen Unart ausspricht, daß er das, was er in gebildeter Gesellschaft nicht ruhig zu entwickeln vermag, in leidenschaftlichem Ungestüm monologisch vor sich selbst ausspricht, so daß man ihn bloß zu behorchen braucht um ihn zu lenken und die Mißverhältnisse, nachdem er für die Unart abgebüßt, zu seinen Gunsten ins Gleiche zu setzen. Die fast erschreckende Naturwahrheit dieses Lebensbildes hat der Dichter wie ich glaube wieder dadurch erreicht, daß er sich die Dinge aus seiner Erfahrung völlig real localisierte; bei dem ländlichen Oberamtssitz, wo das Ganze sich abspielt, hat er ohne Zweifel an seinen Schwager Schlosser in Emmendingen gedacht, und die Verhältnisse möglichst ins günstige Licht gestellt, seinen Figuren darf es niemals an den reichlichsten Mitteln fehlen und nur darin wird diß Bildchen etwas excepzionelles im deutschen Beamtenstand. Der Maschinerieen sind aber etwas zu viele im Stück zwecklos vergeudet. Tadeln muß ich auch, daß die Leute sämmtlich romanische Eigennamen führen; das erinnert uns doch allzusehr an die Zopfzeit des vorigen Jahrhunderts und war hier am wenigsten am Platze.

Der Mann von funfzig Jahren.

Diese Novelle ist die ausführlichste des ganzen Romans und kann gewissermaßen als sein Mittelpunct betrachtet werden. Es ist

bekannt, daß Menzel dieses Werk von der sittlichen Seite vielfach angegriffen und lächerlich gemacht hat. Es ist wahr, Göthe's Ruhm wäre durch diese Arbeit allein nicht zu gründen gewesen; er ist hier in seiner breitesten Manier und wirklich manieriert; aber für den alten Herrn ist es doch eine schöne That und die hohe Heiterkeit vor allem hervorzuheben; wie schwächlich sieht daneben die lezte süßliche Arbeit des gewaltigen Cervantes aus! Da steht unser deutscher greiser Sänger doch ganz anders in seiner festgehaltnen Persönlichkeit da. Das schlimmste was man dem Gedicht nachsagen kann, und was Menzel eigentlich nicht daran tadeln wollte, ist das, daß es das besser verhüllte sybaritische und geistlose Schlaraffenleben zur Anschauung bringt, in welchem die vornehme deutsche Gesellschaft ihr Dasein hindemmert. Dabei ist aber noch ein Umstand zu erwähnen; während uns die leztgenannte Novelle einen entschieden süddeutschen Character auszusprechen schien, weisen hier sowohl Charactere als Localitäten entschieden auf den Norden; ja ich möchte behaupten, das fast ausschließliche militärische Personal, die einsamen Landhäuser, die großen Seen, auf denen man im Winter meilenweit Schlittschuh läuft und diese Uebung selbst beim weiblichen Geschlecht, deutet weniger auf Norddeutschland als etwa auf Schweden; ich müßte sehr irren, wenn der Dichter nicht zuweilen an diese Localität gedacht hat; denn dorthin paßt fast alles. Man wird mir nicht dagegen einwenden, daß nach dem Abschluß der Novelle die beiden Heldinen im Verlauf des Romans als entsagende Pilgerinnen auf dem lago maggiore erscheinen, denn diß gehört der spätern Redaczion des Buchs an, die die fertigen Theile sichtbar sehr oberflächlich zusammenschlingt. Was Menzel eigentlich dem Gedicht vorwirft, sind die Toilettenkünste des fünfzigjährigen Majors, der seiner jungen Nichte gefallen will; aber diese ganze Vorkehrung erweist sich im Verlauf der Novelle als eine Teuschung und ist vom Dichter selbst mit gutem Humor preisgegeben, so daß für den Tadel kein Boden bleibt; man könnte vom Kunststandpunct eher die Charactere des Sohns und der jungen Liebhaberin nicht klar genug entwickelt finden, während aber die kokette Witwe jedenfalls mit Meisterhand gezeichnet ist. Daß das Doppelpaar mit einer Kreuzpartie abschließen werde, konnte man vermuthen und erfährt es am Ende des Romans.

Am Schluß des zweiten Bandes findet sich noch eine artige

Knaben-Novelle, die ich als Gegenstück zum Knabenmährchen der neue Paris betrachten möchte und die sich unter dem Titel die verhängnißvollen Krebse näher bezeichnen ließe. Sie ist in einen Brief Wilhelms an Natalien eingeschachtelt, und ohne rechten Abschluß, aber reizend, man sollte denken, es sei ein Stückchen Biographie, ein wirkliches Erlebniß aus Göthe's Jugenderinnerungen, das wenigstens die Grundzüge geliefert haben wird.

Die gefährliche Wette ist zwar nur ein Studentenwitz mit etwas derber angehängter Moral, aber merkwürdig darum, weil es ein bei Göthe sehr selten hervortretendes Talent wirklich comischer Darstellungskunst verräth. Das Stück schließt sich passend hinter die Melusine als Barbierstück, weil der Romanheld sich aus Liebhaberei mit der Chirurgie befaßt hat, was man fast für eine Passion des Autors verdächtigen könnte.

Nicht zu weit.

Diß ist eine der wunderlichsten Produczionen des Dichters. Ein Bildchen wieder aus dem ordinären vornehmen Leben, jedes einzelne mit einer Präcision und Vollendung gezeichnet daß es zum Erschrecken ist, das Ganze aber in einer absichtlichen Confusion und Zerfahrenheit, daß es an Faselei streift, höchste Virtuosität eine Geschichte möglichst hinterfürsich vorzutragen und das Ganze ohne Schluß und Resultat, denn wir erfahren nichts als daß ein vornehmes Ehepaar, das sich nicht liebt, durch die wunderlichsten aber alltäglichsten Conjuncturen auseinandergerissen wird, so daß unter der schlechten Haushaltung nur die armen Kinder unschuldig zu leiden haben. Es ist wie wenn der Dichter nichts Ganzes mehr machen möchte, was wir schon oben bei den „Krebsen" geargwohnt; von einer Moral ist hier am wenigsten die Rede.

Die wunderlichen Nachbarskinder. Novelle von 1809. Schließt sich an das Knabenmährchen, ist aber von der krankhaften Sorte von Liebesgeschichten und paßt vortrefflich in die Wahlverwandtschaften.

Die Novelle ohne Titel von 1827. Sie soll wahrscheinlich wie die „Ballade" und das „Mährchen" den Begriff ihres Genus erschöpfen und ist mit entschiedner Sorgfalt ausgeführt. Ich finde die Dichtung außerordentlich schön, obschon sie auf einen sehr starken Contrast gebaut ist; die erste Hälfte ist klarste Realität und Lebenswahr-

heit, ein concentriertes oder idealisiertes Bild einer thüringischen Residenzstadt mit malerischer Umgebung. Diese gewöhnliche deutsche Welt wird durch ein ungewöhnliches Ereigniß romantischer Weise in einen plötzlichen Schrecken versetzt; der Marktbrand ist nur die Einleitung, der entsprungene Tieger bildet den Gipfelpunct, mit seiner Erlegung ist die Gefahr beseitigt; das folgende Einfangen des Löwen wäre an sich ein reizendes und beruhigendes Schlußmotiv, aber die Beredsamkeit des etwas vag gezeichneten Orientalen erinnert zu sehr an die Zigeunerberedsamkeit der lezten Redaczion des Götz von Berlichingen, und endlich die Verse, welche das Kind singt, sind zu sehr in der Altersmanier des Dichters und hier ganz überflüssig, da ja die Flöte allein auf das Thier wirken kann und die Verse einzig um des Lesers willen da stehen. So hat sich wieder der Lyriker zu einem unwahren Final des schönen kleinen Epos verleiten lassen, was dem Gedicht einen disharmonischen Abschluß giebt.

Indem wir uns jezt von der Novelle gegen den Roman vorwärts bewegen, müssen wir zuerst einige Arbeiten beseitigen, welche einen Zwittercharacter zwischen beiden Gattungen einnehmen.

Das erste ist die Reise der Söhne Megaprazons von 1792. Aus der französischen Campagne brachte der Dichter das Stück mit nach Pempelfort zu Jacobi, wo es aber wie er sagt keinen Beifall fand. Das Einleitungsfragment erinnert an die Romane von der Insel Felsenburg, ausgeführt mit Erinnerungen aus Neapel; das zweite Fragment weist deutlich auf die französische Revoluzion, eine monarchische Insel in drei Stücke, Residenz Aristocratie und Volk auseinandergebrochen; das dritte Fragment schildert die Brüder in politischem Zank als dem Zeitfieber begriffen; im lezten sind die Brüder im königlichen Schloß. Das ganze sollte augenscheinlich ein politischer Roman werden und seine Gedanken über die Zeit in heitere Form einkleiden; über den Gang der Begebenheiten und das Resultat läßt sich aber aus dem magern Plane nichts entnehmen.

Das zweite Zwitterwerk, das wir jezt zu nennen haben, ist der Werther von 1774. — Der weltberühmte Werther? — Ja, meine Herrn. — Wie kann aber ein Buch, das solche Sensazion gemacht,

so viele Auflagen erlebt, in so viele Sprachen übersetzt worden ist, so gering taxiert werden? — Das ist noch nicht der Fall, aber die angeführten Argumente beweisen nichts. Meidingers Grammatik, der falsche Ossian, Kotzebues Lustspiele, die Stunden der Andacht, Walter Scott's Romane sind Bücher, die theils viele Auflagen erlebt, theils große Wirkung gehabt, theils viel übersetzt worden, und doch sind es Bücher von Verfassern, die mit sehr mäßigem Geiste begabt waren. Ich könnte das Argument umkehren und sagen, ein Buch, das beim größten Publicum verschlungen wird, kann niemals ein wahrhaftes Kunstwerk sein, denn das große Publicum weiß die Kunst als solche nicht zu schätzen. Aufsehen macht jedes Buch, das die Bedürfnisse seiner Zeit in energischer Weise zur Sprache bringt, das ausspricht was alle dunkel empfinden und ein solches Buch seiner Zeit war Göthe's Werther. Man weiß, welche Revoluzion in den Köpfen der Franzosen die Schriften Rousseaus bewirkten, der mit Verachtung aller convenzionellen Phrasen auf einmal mit einer Leidenschaft der Wahrheit hervortrat und mit seinem Wahlspruch intus et in cute verlangte, der empfindende Mensch müsse mit aller seiner sinnlichen Erregung sich als geistiger Zweck durchaus präsent bleiben. Dieses große Wort ergriff auch den jungen Göthe und er entschloß sich, als milderes Echo des polternden Naturevangelisten den Deutschen diese Bewegung übertragend mitzutheilen. In der That war Göthe mehr Dichter als Rousseau; er mußte unbewußt plastischer verfahren als sein Vorbild, und das ist der Grund, daß hernachmals auch die Franzosen im Werther das Kunstwerk anerkannten, obwohl die leichte Schmeichelei mitwirkte, daß der Samen dazu doch auf ihrem Boden gewachsen. Mit allem diesem ist der Werther kein vollendetes Kunstwerk, der Stoff herscht noch weit über die Form, es ist durchaus Dilettantenarbeit wie der Götz von Berlichingen, aber freilich in einer ganz andern Richtung und für die Vielseitigkeit des Autors ein bewunderungswürdiges Zeugniß. Hätte aber Göthe damals eine Ahnung gehabt, wie Boccaccio, wie Cervantes erzählen, er hätte dieses formlose Ding nicht schreiben können; er schrieb es als Dilettant in der Unkenntniß der Form und der Kunst, und weil es so formlos war, machte es auf die deutsche Jugend diesen enormen Effect. Denn wir wollen uns nicht verhehlen, die ästhetische Bildung der Deutschen war damals auf dem Standpunct

einer fast hoffnungslosen Pedanterie und Barbarei angelangt; kaum hatte Klopstock den ersten Funken in die Masse geworfen und das gährende Feuer war noch zu keiner klaren Flamme entwickelt; man fühlte es komme was und müsse anders werden und dieser dunkle Drang überstürzte sich in der Ueberschwenglichkeit des Gefühls, welches keine Grenze mehr erblickend, in seiner Maßloßigkeit sich verlor und mit dem erregten Individuum nur in der Abstraczion des Selbstmords zur Ruhe abzuschließen wußte. Diese Stimmung drückte also der Werther aus und das ist seine welthistorische, wenigstens nazionale Bedeutung in der Literatur. Göthe hatte den enormen Effect nicht erwartet, er staunte darob, und später je näher ihm die Mängel des Werkes rückten, ließ er keine Gelegenheit vorbei, über die Wertherromane seinen Spott auszugießen. Das Buch hat ihm den großen Vortheil gebracht, daß er von Stund' an ein berühmter und gemachter Mann in der Literatur war, es hat ihm aber villeicht auch den Schaden gebracht, daß er für sein ganzes Leben einige Verachtung für den Beifall der Masse, der ihm nicht immer zu Theil wurde, ja einige Geringschätzung seiner Landsleute nie wieder ganz los werden konnte.

Werther ist, nach gewöhnlicher Terminologie, ein Roman, aber in monologischer Form, in Briefen an einen uns unbekannten Wilhelm verfaßt, d. h. es sind die weichlichen Ergüsse eines lyrischen Dichters, der seine Erlebnisse erzählen will aber seine Empfindungen dabei schildert. Es ist eine wundervolle Energie der Stimmung darin und so merkwürdig, weil Göthe sein ganzes Selbst villeicht nie wieder so vollständig vor uns ausschütten konnte, da ihn diese laxe Form doch weniger beengte als der künstliche Rhythmus, so leicht er ihm fließen mochte. Villeicht kann nur ein Frauenzimmer die innere Wahrheit und Consequenz des Ganzen empfinden, wenigstens nicht jeder Mann; ich bin weit entfernt mir es anzumaßen. Der Critiker muß aber auf das Fundament der Lebensanschauung zurückgehen und da nehmen die Dinge eine andre Temperatur an. Die Basis des Buchs ist Göthe's energisches Lebensgefühl, er kann sich an der sinnlich-geistigen Herrlichkeit des Daseins nicht ersättigen, und diesem Ueberfließen der Empfindung stellt sich als einziger Widerspruch der Gedanke der Endlichkeit, das Ende des Individuums, der Tod gegenüber. Dieser unbezwingbare Punct, der dem ganzen breiten All die Wagschale hält,

ist nur der Eckstein um den das Leben herum soll und nicht kann; der Gedanke läßt sich nicht wegdenken; es brauchte also keiner äußern Geschichte um zu dieser Catastrophe zu führen, der Dichter sagt uns aber, der Tod des jungen Jerusalem habe ihn auf den Gedanken gebracht, seinen Roman auf diese Catastrophe zu gründen.

Villeicht ist in den Worten „Was ich weiß kann jeder wissen, mein Herz hab ich für mich allein“ der Grundgedanke ausgesprochen. Die Idee ist die Subjectivität, so sagt uns auch der Philosoph. Allein die Idee ist nicht die Subjectivität allein. Werther faßt das Wissen als die Objectivität und stellt ihr das Herz gegenüber; er legt allen Werth auf diese eine Seite und das ist der Grundirrthum. Dieses Uebergewicht des Subjectiven im Selbstgefühl des Menschen ist ganz allein als ein Uebergewicht der sinnlichen Empfindung, der Körperlichkeit zu denken; es ist diß das Weibliche was in Göthe's Natur liegt, das Blut der Mutter das ihn beherscht. Göthe sagt irgendwo: Wer kann sich selbst als halbfaules Gerippe denken ohne zu schaudern? Ist denn aber mein Leichnam mein Ich? So denkt nur der Materialist. Wie schön stellt sich Hegels Wort dem entgegen: Im Tode trennen sich Subject und Prädicat. Mein bloß erfahrungsmäßiges Ich ist aber in dieser Trennung nicht mehr vorhanden.

Aus der Vergötterung des Sinnlichen und Vergänglichen, wohin auch die krankhafte Liebe gehört, helfen nur zwei Wege heraus, die Werther sich beide abschneidet. Der erste Weg auf den die weibliche Empfindung zunächst und am natürlichsten fällt, ist die Religion; Werther erklärt einfach, sie sei nicht für ihn, könne ihn nicht befriedigen. Es bleibt ihm der volle Kunst-Enthusiasmus, aber dieser hat an sich selbst keinen Rückhalt, er fordert eine Basis. Den zweiten Weg, den zur Wissenschaft, hat sich Werther schon durch jenes Wort abgeschnitten „was ich weiß kann jeder wissen.“ Er glaubt das Wissen des Objectiven sei ein äußerliches, das sich abstreifen lasse und darum in keiner wesentlichen Beziehung zur Subjectivität, zum Herzen, zum Genuß stehe, und da ist wieder der Grundirrthum.

Als Göthe den Entschluß faßte, den Werther zu schreiben, einerseits sein überströmendes Lebensgefühl, anderseits den unüberwindlichen Todeskitzel sich vom Halse zu laden, da war natürlich die Werthers-krankheit in ihm schon überstanden. Wir fühlen auch bei einiger Auf-

merksamkeit sehr genau, daß dieser Werther, auch wenn Lotte seine Frau geworden wäre, dennoch zu Grund gehen mußte; denn für solche maßloße Genußtrunkenheit ist kein Raum auf unserer Erde. Die Catastrophe ist also im Grund so willkürlich angehängt wie im Clavigo. Es ist dieser Roman eine bloß äußerliche Maschinerie, welche das große Publicum bestechen sollte. Wenn wir aber bedenken, daß Göthe seinen Werther überleben mußte, so fragen wir, ist nicht die Grundlage von Werthers Gesinnung dennoch die Göthische? Ich glaube ja. Durch französische Aufklärung kam Göthe der Glauben der Religion abhanden, die Speculazion befriedigte ihn aber nicht und sie war in der That in seinen Tagen noch nicht so weit gediehen, um mit dem ganzen Culturzustand im rechten Gleichgewicht zu stehen. Göthe lebte als der abgehärtete Werther weiter; er lehnte den Trost der Religion ab lebte in der Fülle seiner Körper= und Geisteskraft, ließ sich durch das herannahende Alter zwar mißmuthig machen aber nie besiegen, konnte sich aber auch dann nicht mit der abstracten Form der Wissenschaft verstehen, die ihm schwerlich gegeben war; er verhielt sich gegen den Tod ebenfalls ablehnend und wie er ihm gegenübertrat, war er sogar in der Passion des Aergers befangen; Wieland, gewiß kein theoretischer Philosoph, hatte doch den practischen Sinn des Philosophen und ging dem Tod heiter ja scherzend entgegen, Göthe wandte sich von ihm mit Widerwillen.

Wir sind aber noch nicht mit dem Werther fertig. Bedenkt man, daß Göthe, wie er das Buch schrieb, von dem geschilderten Leiden ganz genesen war, so könnte man eine kleine Schadenfreude darin finden, daß er dem Publicum die Krankheit so zu sagen inoculierte. Das war aber das rechte, das Uebel war allgemein, die Einimpfung und der Ausbruch waren milder als das Uebel, wie die Kuhpocken milder als Pocken. Göthe war der Arzt dem die glückliche Cur gelang; er durfte sich das selbstgefällig wohl gestehen; im frankfurterisch=kaufmännischen Sinn war Göthe der glückliche Speculant; der Mann „machte in Leidenschaft und das Geschäft gelang.“ In der That hing Göthes Zukunft von dieser Produczion ab, denn sie brachte seinen Namen in aller Deutschen Mund und so auch vor die Prinzen von Weimar.

Wir müssen jezt auf die Form des Gedichts zurückkommen. Es

sind wie gesagt ist Briefe; erst gegen die Catastrophe unterbricht der Erzähler den monologischen Character, da er bis zum Schluß doch nicht durchzuführen war. Wie die Zerstörung im Character Werthers beginnt, ist mit den „widrigsten Wirkungen“ sehr genau auf die Rousseauischen Bekenntnisse hingewiesen, was wohl Niemanden entgehen kann. Weiterhin ist merkwürdig, daß zur eigentlichen Catastrophe ein langes Stück des damals neuaufgetauchten Ossian benützt ist. Darin liegt villeicht die feinste Kunstabsicht des Gedichts. Werther ist von vorn herein als ein Enthusiast für Homer geschildert, wie es Göthe von ganzer Seele war. Da wo seine Krankheit zum Ausbruch kommt, spricht er mit Bewunderung von Ossian und, wie die Krankheit ihr äußerstes gethan hat, heißt es: Ossian hat aus meiner Seele den Homer verdrängt. Der Dichter konnte nicht schärfer ausdrücken, wie sein Held jezt zum Antipoden seiner wirklichen Ueberzeugung von der Göttlichkeit Homers umgeschlagen; es ist darum sehr lächerlich von hier aus zu deducieren, Göthe habe den Ossian bewundert; dagegen ist das eingeschobne sehr lange Stück aus Ossian, das vielen deutschen Lesern außerordentlich schön vorkommt, doch ein Zeichen, daß Göthe an die Echtheit des Werks glauben mochte, sonst hätte er dessen unendliche Leerheit fühlen müssen. Uns, die wir wissen, was Ossian ist, wird das Stück einen fast comischen, jedenfalls hier störenden Eindruck machen. Man hat behauptet, der Schulmeister Macpherson habe keltische Tradizionen in seine zuerst galisch geschriebenen Ossiansgedichte aufgenommen; aber welche Tradizionen? Von Geschichte, von Religion, von Mythologie ist im ganzen Werk keine Spur; giebt es denn Volkspoesie solcher Art in der Welt? Was im Ossian keltisch ist ist Phrase, und die leerste Phrase, denn hier ist ja in der That gar nichts anders vorhanden. Es brauchte die ganze lederne Zopfzeit der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts, um die Menschen zu einem solchen abstracten Nihilismus als zu einem poetischen Genuß zu laden. Volkspoesie, Mittelalterspoesie ohne Götter, ohne Wunder! aus den Phrasen Tod, Hinfälligkeit, Sterblichkeit construiert! Und das hielt man in dieser entsetzlichen Zeit für Poesie. Göthe hat ganz gewiß Ossian nie für poetisch gehalten, er hat seine Leser damit zum Besten gehabt weil sie's so haben wollten. Der einzige, der villeicht Ossian aufrichtig bewunderte war der große Napoleon; eine seltsame Autorität; ich denke er verstand von Poesie beiläufig so

viel als ich von Mathematik und hätte er mehr davon verstanden, er hätte — nicht Napoleon sein können.

Werther ist ein Roman, der zwischen drei Personen, Lotte, Werther und Albert abspielt; zur Novelle wäre viel zu wenig Handlung, denn das Ganze ist eine stehende Situazion. Vom Roman aber verlangen wir die objective Lebensanschauung eines Manneslebens; hier ist nur eine Jünglingssituazion; hat nun zur Boccazischen Novelle und dem Cervantischen Roman Göthe ein drittes, den lyrischen Monolog geschaffen? Man hat an den Nachahmungen gesehen, daß es ein schwächliches Genus von Poesie ist, darum wiederhol' ich meinen Satz: der Werther ist nur ein Zwitter von beidem.

Den dritten Göthischen Halbroman bilden die Bekenntnisse einer schönen Seele, welche er in den Wilhelm Meister eingeschoben hat. Auch dieser Roman ist eine monologische Selbstbiographie und ist, wie Göthe selbst erzählt, aus den Erzählungen einer alten Freundin Fräulein von Klettenberg in Frankfurt kunstreich zusammengestellt.

Wenn Göthe sein ganzes Leben über der Weiblein und ihrer Gesellschaft nicht entbehren konnte, so würden wir ihm doch sehr Unrecht thun, wenn wir dieses Bedürfniß einzig und direct auf die Sinnlichkeit bezögen. Es war vielmehr ein wesentlich weiblicher Zug in seinem Geiste, das ewige nie anders als in endlicher Form anzuschauen. So hat er es hier mit einer frommen, pietistischen halbherrnhuterischen Natur zu thun, einem Fräulein, die im adelichen Stand in wohlhabender und gebildeter Umgebung aufgewachsen, doch durch Kränklichkeit in ihren jugendlichen kleinen Leidenschaften gehemmt und allmählich zum ehelosen Leben genöthigt wird und sich nun durch ihre Frömmigkeit erbaut und unterhält. Das Bedürfniß der Unterhaltung verband Göthe auch mit solchen in sich gekehrten Naturen, und dieser Trieb hat mit seinem lyrischen Talent wenigstens insofern eine Uebereinstimmung, als sie beide dem philosophischen Bewußtsein zu entgehen gedrungen sind. Das Resultat dieser ganzen frommen Tendenz ist gegen den Schluß in die Worte zusammen gedrängt: Der Körper wird wie ein Kleid zerreißen, aber Ich, das wohlbekannte Ich, Ich bin. Göthe ließ wie wir wissen den Todesgedanken auf sich beruhen und plagte sich nicht mit Gedanken über die Ewigkeit; ihm konnte aber die Sehn-

sucht des Weibes behagen, die sich bei aller Gottergebenheit doch immer noch das Individuum reserviert, in Opposizion mit dem allgemeinen Geist bleiben will, und das ist der Punct wo Frömmigkeit und Philosophie sich ewig abstoßen; beide wollen Vereinigung mit dem Unendlichen, aber die erste bleibt in dem Widerspruch stehen, das Endliche Individuelle soll im Unendlichen erhalten bleiben. Nur der Philosoph resigniert aufs Individuelle, wo es sich um Geist handelt.

Konnte aber der Jüngling Göthe keine Novelle schreiben, so wird ihm in der Fülle seiner Manneskraft um so eher ein wahrhaft nazionaler Roman gelungen sein? Wir haben früher gezeigt, daß seine Versuche, eine deutsche Schaubühne gründen zu helfen, nicht allein durch seine Schuld mißlingen mußte. Es fehlte zum Theater in Deutschland in der That das rechte Publicum, wie uns die Vergleichung mit England klar gemacht hat. Beim Roman war das anders, das deutsche Publicum war empfänglich und hoffte auf ihn; Göthe nahm sich auch zusammen, sammelte nach alter Methode und ging endlich an die Ausführung seines Wilhelm Meister, geschrieben von 1780 bis 95. Seine Vertrauten bewunderten und lobten das werdende Werk, selbst der gutmüthige Schiller ließ sich von dem ihm nicht homogenen Glanz bestechen. Hat das Buch aber den Rang eines nazionalen Werkes unter uns erreicht? Niemand wird es behaupten. Göthe der Lyriker hatte für das Schauspiel nicht genug Pathos, für den Roman villeicht nicht genug Comik, wie Shakspeare nnd Cervantes deutlich machen. Dieses ist unleugbar; es ist aber noch nicht die wesentlichste Seite der Sache.

Ein Dichter, der uns sein Volk im großen nazionalen Sinn schildern und ebendadurch nach auswärts seine Nazion repräsentieren will, der muß eine reiche Fülle äußerer und innerer Erfahrungen hinter sich haben, das heißt er muß nicht nur sein Vaterland und sein Volk nach allen Richtungen erkannt und begriffen, er muß auch die Freuden und die Schmerzen des Lebens und dieses Volkes nach ihrer Höhe und Tiefe durchmessen und hinter sich haben. Für den Dramatiker ist villeicht die innere Erfahrung wichtiger als die äußere. Shakspeares Leben ist für uns ein Mythus; wir wissen nur daß er in beschränkten Ver-

hältnissen aufgewachsen, eine lockere leidenschaftliche Jugend genossen, im Alter aber durch das Theaterinstitut zu äußerem Wohlstand gelangte. Mit der vornehmen Gesellschaft konnte er als Schauspieler nie in sehr vertrauter Beziehung stehen; wir wissen nicht daß er je außer England gewesen, selbst nicht ob er innerhalb England größere Reisen gemacht hat. Der spanische Lope hatte eine noch wildere und viel bewegtere Jugend, er trieb sich in Civil- und Militärdiensten in Spanien und Italien um, machte die unglückliche Armada gegen England mit, und nachdem er zwei Frauen begraben trat er in den geistlichen Stand um seiner Kunst zu leben, die ihn berühmt aber nicht reich gemacht hat. Lope verherrlichte fast alle spanischen Städte durch Localdichtungen. Calderon, eine viel sanftere Natur, machte doch eine ähnliche Carriere. Sehen wir dagegen auf den französischen Moliere, so finden wir ihn als Kammerdiener seines großen Monarchen beschäftigt, ihn auf seinen Reisen als Diener begleitend; er war ein Schauspieler ersten Rangs und hatte für des Königs Hofbühne Spectakelstücke zu schreiben; außer Frankreich kam er nicht.

Den wahrhaften modernen und nazionalen Roman hat unzweifelhaft Cervantes zuerst unter uns aufgestellt. Dieser geniale Mensch hat aber wie wenige den Ernst und die Bitterkeit des Lebens bis auf die Hefe geleert und erst nach durchgekämpftem Leben wurde er der größte Mann seines Volkes. Er kämpfte sich aus der Armuth durch Civil- und Militärdienste hervor, trieb sich in Italien um, verlor in der Seeschlacht bei Lepanto die linke Hand und mußte sieben Jahre in Algier als Sclave arbeiten; erst im gereiften Mannesalter kam er in die Heimat zurück, aber auch auf den Gipfel des Ruhmes gestiegen konnte er die drückendste Armuth bis zum Tode nicht los werden. Solche Naturen haben die Energie, Werke für die Ewigkeit hinzustellen; keine Nazion kann aber auch dem Don Quixote ein ganz ebenbürtiges Werk an die Seite setzen. Dieses Buch hat die Poesie des Mittelalters aufgehoben und das moderne Leben in Poesie übersetzt; auf ihm fußt darum was wir von wahrhaften Romanen besitzen. Italien hat kein solches Buch, man wollte denn sagen, die Biographie Cellinis sei der potenzierte Roman, was in einem gewissen Sinne wahr ist; Cellini war eine urkräftige Natur wie Cervantes, nur fehlte ihm dessen geistige Entwicklung und feinere Bildung, er war ein Hand-

werker, Cervantes wie alle spanischen Dichter ein Cavalier und für diesen Stand sogar ein Gelehrter. Cellini fesselt uns durch die Energie seines Wollens und die Offenheit seiner Bekenntnisse, aber es fehlt ihm der Begriff sich selbst zu verstehen und eine Selbstbiographie kann niemals die formelle Vollendung eines Kunstwerks haben, da der Mensch sein Schicksal nicht allein macht. In Frankreich ist jedenfalls Voltaire wenn nicht das größte poetische Talent doch derjenige Schriftsteller, der die umfassendste Bildung und das volle Verständniß seiner Nazionaliät am klarsten ausspricht. Es fehlte am tiefern Ernst, auch an der plastischen Kraft einen nazionalen Roman zu schaffen; seine kleineren Romane, die wieder gegen die Novelle schillern, sind aber dennoch das geistreichste was Frankreich in dieser Form producirt hat; Rousseau bringt mehr Ehrlichkeit aber nur halbe Bildung in seinen Romanen mit, er ist eine Anomalie in der französischen Nazionalität als Hypochonder und als Protestant; seine Confessions sind jedenfalls ein besserer Roman als seine Julie; aber auch er ist wie Cellini in seinen Leidenschaften befangen, er hat die Noth des Lebens die ihn verfolgt durch Eigensinn gesteigert, steht aber geistig nicht frei genug da um das Leben hell zu überschauen. Was nun die Engländer betrifft, so haben sie den spanischen Roman in allen Tonarten versucht und angeschlagen, aber meiner Meinung nach offenbart sich bei ihnen unzweifelhaft, daß die entschieden dramatische Anlage dieser Nazion mit dieser halbprosaischen räsonnierenden Dichtweise nie in volle Harmonie zu setzen ist. England hat durchaus keinen Roman erzeugt, der eine nazionale Bedeutung wie jener spanische auch nur entfernt beanspruchen könnte.

Wir brauchen nur kurz zu erwähnen, daß Göthe den Roman aus Wielands Händen übernahm; dieser hatte den Kunstbegriff der Form aber nicht die ganze Tiefe des nazionalen Gehalts, daher seine meisten Romane in fremdartiger Einkleidung und meistens aus dem griechischen Costüme heraus nur als Spiegelungen die vaterländischen Zustände zurückstrahlten.

Unsrem großen Lyriker Göthe fehlte es weder an der Welterfahrung noch an der gründlichen Bildung um sein Volk in sich zu reflectieren. Er hatte nur etwas zu viel des verständigen Phlegmas um seiner stürmischen Jugend das eigentliche Salz der Prüfungen angedeihen zu lassen. Er hat die Prosa des Lebens nie aus den Augen

verloren und nie seine bürgerliche Existenz aufs Spiel gesetzt. Aus dem Vaterhaus, aus den Armen der Mutter ging er unmittelbar in die schützende Hand seines Fürsten über, dem er sein ganzes Leben als treuer Vasall diente und sich absolut dem höhern Willen subsumierte. Der Fürst war sein Freund, es ist wahr; aber jede Freundschaft hat ihre Prüfungen und Crisen und die zwischen Herr und Diener kann nicht ohne Dissonanzen bleiben; Göthe aber resignierte für immer. Ich behaupte, Göthe ist darum kein Mann wie Cervantes geworden, weil er nie selbständig der Welt gegenüber gestanden hat; er kämpfte nie um sein Brot, nie um seine Existenz, setzte nie sein Leben einer wirklichen Gefahr aus und wußte nicht was Noth und Armuth heißt. Er hat die Bitterkeit des Daseins nicht geschmeckt, darum den ganzen Ernst des Lebens nie in sein zu weichliches Herz aufnehmen können. Er hat ein durchaus prosaisches Leben geführt und das ist der Grundmangel. Aber auch an der Breite der Welterfahrung hat es ihm gefehlt. Er war höher gestellt als Moliere, war nicht seines Fürsten Kammerdiener, sondern seines Fürsten Freund, ja Minister; dafür war aber auch Molieres Herr der mächtigste der Könige Frankreichs und Göthe's Fürst war ein kleiner Provinzialfürst und im nazionalen Sinn nur ein hochgestellter Mann der deutschen Aristocratie und damit ist alles gesagt. Göthe war so ganz in dem Leben eines kleinen Hofes verschlungen und absorbiert, daß er sein deutsches Vaterland kaum vom Ansehen kannte; er reiste zwischen Rhein und Thüringen und Böhmen hin und her, bereiste die Schweiz und einmal ganz Italien durch, sah ein Stück von Frankreich aber Paris nicht, war einmal im Flug in Berlin, wie früher in Dresden und München, hat aber Wien, Hamburg und viele herrliche deutsche Länder nie mit Augen gesehen; man kann wohl sagen, er blieb im größten Theil seines Vaterlandes so fremd wie wahrscheinlich auch Shakspeare. Allein er hat auch das Volk nie studiert, nie mit ihm gelebt und gelitten, er konnte nur schildern was er erlebt und gesehen hat, und so sind seine Romane das reinste Abbild der kleinen und kleinlichen Verhältnisse, wie sie in der deutschen adelichen Gesellschaft und einem kleinen von allen Seiten begrenzten Hof und seiner Provinzialstadt möglich und gegeben sind. Wie er von Schiller durch die höhere Idee des Tragischen überboten worden ist, so sind Göthe's Romane durch tieferes Verständniß des

deutschen Naturells, durch studierten volksthümlichen Witz und Humor und plastische Anschaulichkeit unserer Zustände bei Jean Paul überboten worden.

Man wird errathen was ich nun von Wilhelm Meister halte. Was kann einer solchen Misere großes begegnen? Wir wollen darum dem vielen Schönen das im einzelnen sich bemerklich macht die Augen nicht verschließen. Nur das ist noch zu erwähnen, Göthe war jetzt in der gefährlichen Mitte seiner Laufbahn angelangt, wo die poetischen Kräfte gerne stagnieren, das Dichten wurde ihm, wie etwa Calderon, zur süßen behaglichen Gewohnheit, ja er sagt es selbst, er habe damals täglich von sich einen Bogen Manuscript verlangen können. Dieses Handwerk macht sich im Wilhelm Meister unverkennbar breit und deutlich.

Dieser Roman als Ganzes angesehen erinnert in der Anlage wohl an sein spanisches Urbild. Da dem Dichter aber das eigentlich comische Talent fehlt, so tritt die Tendenz mehr lehrhaft oder didactisch zu Tage. Der nach Bildung ringende Held ficht auch mit Windmühlen, aber mit metaphorischen. Das ganze Behagen des Cervantischen Styls ist unserm sanguinischen Dichter nicht möglich; es ist ein Mittelding, das sich dem andern Pol, dem leichtsinnigen französischen Gilblas ebensosehr nähert, welcher auf Göthes Jugend unverkennbaren Eindruck zurückgelassen haben muß.

Daß dieser Wilhelm der hypostasierte Göthe sein soll, wird niemand bezweifeln. Der Roman ist gewissermaßen das abstracte Prototyp seiner spätern Selbstbiographie; die Elemente sind nur in den Begriff erhoben und Partieenweise zusammengefaßt.

Das erste Buch zeigt uns den Dichter als gebornen Frankfurter, er muß darum ein junger Kaufmann sein; die Handlung dreht sich um des Dichters alte Lieblingsgrille, eine wilde Ehe. Jugenderinnerungen aus dem Heimathause, von den Eltern, vom Puppenspiel sind vortrefflich benützt, ebenso das Theaterwesen und seine Liebhaberei dafür; in seiner ersten Liebe zu einer Schauspielerin hat sich der Dichter wahrlich nicht geschont und seine sanguinische Natur villeicht über das Maß preisgegeben; von einer bereits verführten läßt sich der Held ins Garn ziehen und belügen, träumt sich in alle Himmel, will sie gar heirathen, und bei alle dem kommt ihm nie auch der entfernteste

Zweifel, ob er es in diesem zweideutigen Stande denn überhaupt mit einem reinen Mädchen zu thun habe. Sein prosaischer Freund Werner und endlich die bitterste Entteuschung müssen ihn aus dem Traum wecken.

Im zweiten Buch finden wir den Helden gereifter und hier finde ich viele Kunst aufgewendet. Der Zustand ist nämlich jezt ein thüringisches Landstädtchen, das mit der fränkischen Handelsstadt vortrefflich in Contrast gesetzt ist; die Hauptperson ist wieder ein Frauenbild Philine, das Urbild der sächsischen Grisette, die unübertrefflich wahr geschildert ist; aber auch hier geht der Held unbegreiflich in die Falle; diese im niedersten Sinn geschilderte Comödiantin, die ouvert jedem Manne zu Willen ist, der ihr vor die Füße kommt, weiß gleichwohl des Helden butterweiches Herz zu erobern, ja er leidet, während er ihre Sünden mit ansieht, an der bittersten Eifersucht! Die in Sachsen auf dem Land umziehenden Schauspielerbanden sind gründlich geschildert und das Bild wird noch lebendiger durch die Kunstreitergesellschaft. Hier tritt Göthe's schon im Vaterhaus zum Verdruß der Mutter bekannte Idiosyncrasie, sich mit Landstreichervolk zu befassen und solches an sich zu fesseln, deutlich zu Tage. Ein räthselhaftes italienisch-deutsches Knabenmädchen und ein verkommener Bänkelsänger müssen der Geschichte den romantischen Beischmack geben, indem wir einen mysteriösen Zusammenhang dieser Figuren aus ihren Liedern ahnen sollen. Der Held ist am Schluß des Buchs mit der Schauspielerbande fest verwickelt. Dieses zweite Buch find' ich wie gesagt in mancher Beziehung vorzüglich, gleichwohl ist die Manier für unsre heutige Betrachtung farblos und abstract verständig. Man lese nach diesem Buch die Scenen aus Jean Pauls Flegeljahren, welche mit diesen Ereignissen eine unverkennbare Aehnlichkeit haben und man wird über den ungeheuren Unterschied erstaunen. Das Göthische Werk ist noch nicht hundert Jahre alt und bereits für uns abgeblaßt und matt, die ursprünglich harmonisch aufgetragenen Farben haben ihren Glanz eingebüßt, während die Jeanpaulische Schilderung, ursprünglich in der Farbengebung viel zu grell und bunt aufgetragen, durch die mildernde Nachdunklung der Zeit erst allmählich in die rechte Harmonie einzutreten berufen scheint, so daß man sagen kann, die wirklichen Bewunderer dieses Gemäldes werden erst noch geboren werden.

Das dritte Buch schildert den Uebertritt unsres bürgerlichen Helden und Schöngeists durch Vermittlung des Theaterwesens in die vornehme adlige Gesellschaft; man kann Göthe's Uebersiedlung an den Weimarer Hof wohl in der Grundlage hier erkennen. Der Held verliebt sich abermals in eine schöne Gräfin, weil sie — eine Gräfin ist oder die erste vornehme Dame, die ihm begegnet und die hohe Dame ist schwach genug sich am Schluß des Buchs von ihm umarmen zu lassen. Man hat Reminiscenzen dieser Situazion im Tasso und im Egmont wittern wollen, ja es ist schon behauptet worden, Göthe selbst habe eine Leidenschaft für die Herzogin seines Hofes in diesen Phantasien verewigen wollen. Ich finde das lächerlich; Göthe war viel zu klug, ja besser gesagt zu prosaisch, um einer Leidenschaft fähig zu sein von der Gefährlichkeit, daß sie seine Existenz hätte auf's Spiel setzen müssen. Ich finde aber unter allen Umständen die erwähnte Schlußscene widerlich und nicht innerlich motiviert, da sie gar keine sittliche Basis hat. Das wichtigste Ereigniß in der Entwicklung des Helden ist die Bekanntschaft mit Shakspeare, die ihm der trockne Jarno verschafft.

Das vierte Buch läßt sich nicht in eine Einheit fassen. Zuerst ein romanhaftes Räuberabenteuer wo der Held verwundet wird und sich schnurstracks in eine Amazone verliebt; dann gelangt er in die Hauptstadt der Provinz zum Theaterdirector Serlo (ein wunderlicher aus dem Spanischen gerissener Namen) und wird von dessen leidenschaftlicher Schwester Aurelie angezogen und gequält. Der Hamlet kommt wieder zur Sprache, das wichtigste ist aber wohl die Biographie jenes Serlo, der im südlichen Deutschland sich als Landstreicher in Klöstern an geistlichen Mysterien zum Schauspieler heranbildet und dann erst ins gebildete Deutschland, d. h. nach Sachsen kommt, das fein characterisiert wird, wo man ihn jezt als Director eines Stadttheaters etwa zu Leipzig sich vorstellen kann.

Das fünfte Buch ist wohl das bedeutendste, da die Verwicklungen des Romans und die Tendenz des Buchs culminieren. Auch hier sehen wir, wie Göthe biographische Erinnerungen eingewoben hat. Gleich zu Anfang kommt die Nachricht vom Tode des Vaters und unser Held steht nun auf sich selbst in der Welt; seine Mutter zieht sich in den Witwenstand zurück und seine einzige hier erwähnte Schwester wird die Gattin des geschäftskundigen Werner; Wilhelm kann sich ruhig

seiner Theaterliebhaberei hingeben. Höchst merkwürdig ist nun der an seinen Schwager geschriebne Brief, worin Göthe eigentlich seine Gedanken über den deutschen socialen Zustand erschöpfend niedergelegt hat. Er behauptet, in Deutschland sei eine freie allgemeine Bildung nur dem Adelstande geboten, der Bürger müsse sich im untergeordneten Kreise ohne weitere Umsicht bewegen. Er hat also den Cavalier als den reinen Menschen im Sinn; dabei übersieht er ganz, was Wieland, auch Lessing schon so klar geworden war, daß der Idealismus der Wissenschaft dem Bürger einen ganz andern Rückhalt gegen die Niedrigkeit und Beschränktheit gewährt, als das bittweise Anlehnen an den Cavalierstand. Wielands nie aufgegebner Gedanke ist, der Deutsche als Gelehrter müsse sich das Bild des griechischen Philosophen als Ideal hinstellen, um dadurch seine persönliche Selbständigkeit in der Gesellschaft zu gewinnen. Er hat auch in der That sein ganzes Leben nach diesem Grundsatz gehandelt. Göthe war in der Wissenschaft an die Natur gefesselt und lernte die freie Dialectik d. h. die wahrhafte Wissenschaft nie schätzen und verstehen; er war weder practischer noch theoretischer Philosoph. An jenem, wozu sich Wieland durch Selbstbeschränkung entschloß, war Göthe durch seinen Hang zum weiblichen Geschlecht gehindert; er konnte die Weiber nicht entbehren. Nun kommt er auf den abenteuerlichen Gedanken, da er dem untern Stand nicht als Philosoph entgehen kann, so will er sich dem Cavalierstand anschließen, und zwar durch Vermittlung der Kunstbildung, des Schauspielers. Er bedenkt nicht, daß der Cavalier im Schauspieler nur seine Parodie, den Schein seiner Wahrheit, anerkennen kann; er ficht also hier ganz buchstäblich mit den Windmühlen seiner Vorurtheile. Die zweite große Teuschung ist, daß er das deutsche Publicum durch das Schauspiel emporheben will, als ob man einem Volk etwas octroyieren könnte, was es nicht aus sich selbst hervorgebracht hat. Nun kommt gleichsam als Mittelpunct des ganzen Buchs die Beschäftigung mit Hamlet, den er für die Bühne arrangiert und in dessen Hauptrolle er vor dem Publicum als wirklicher Schauspieler auftritt. Der prosaische Hamlet macht uns freilich heute keinen poetischen Eindruck mehr, seit wir an Schlegels Uebersetzung gewöhnt sind, und diese prächtige Diczion von Tieck haben vorlesen oder von unsern begabtesten Mimen haben darstellen sehen. Sodann ist Göthe's Vor-

schlag, die Nebendinge des Stückes auf eine gemeinschaftliche Basis und einfache Handlung zurückzuführen, an sich geistreich und gut gedacht, nur ist dabei ganz übersehen, daß damit der dramatische Hauptmangel des Werks, der auf dem Character des Helden beruht, nicht beseitigt wird. Es ist ganz characteristisch für Göthe, daß er sein ganzes Shakspearestudium auf den Hamlet concentriert, weil er dem deutschen Gemüth am nächsten verwandt ist; er weiß nicht, daß Hamlet als Schauspiel Shakspeare's schwächstes Werk ist und daß man mit diesem verkehrten Musterbild die beabsichtigte deutsche Schaubühne schon in der Geburt vernichtet. Hamlet kann man sagen ist die Auflösung des altenglischen oder des echten Drama, weil er auf die Innerlichkeiten hinüberleitet, welche uns Göthe im Faust aufgeschlossen hat. Des Helden Theaterlaufbahn nimmt aber auch ein baldiges Ende und die Roman-Interessen drängen sich jezt gewaltsam. Der Held läßt sich noch nachträglich durch die Hure Philine verführen, dann kommt ein Hausbrand, wobei sich des Harfners Wahnsinn an den Tag legt, und während dieser einer Heilanstalt übergeben wird, kommt des Helden früheres Verhältniß zur schönen Gräfin wieder zur Sprache. Außerdem stirbt die krankhafte Aurelie, was den Helden unmittelbar der Schauspielergesellschaft entreißt, nachdem er noch den Prinzen in der Emilia Galotti gespielt hat.

Das hier eingeschaltete sechste Buch haben wir schon früher besprochen.

Siebentes Buch. Unser deutscher Don Quixote hat mit seiner Theaterpassion gänzlich Bankrott gemacht, was von Göthe eine außerordentliche Aufrichtigkeit ist, da er in der That nie begriffen hat, was und warum ein Schauspiel ist. Er läßt es sich sogar hier durch den groben Jarno ins Gesicht sagen. Er kehrt sich von der Bühne ab und wendet sich — zu den Frauenzimmern. Hätte Göthe ein einzigmal seiner Theaterliebhaberei auf den Grund sehen wollen, so würde er den Irrthum gleich gewahr worden sein. Hätte er sich klar vorgestellt, daß das Theater in den beiden Momenten der Weltgeschichte, wo es am größten war, im alten Athen und im alten London, gar kein Weib auf der Bühne duldete, Göthe würde alsbald dem Institut den Rücken gewendet haben. Er hätte begriffen, daß nur die große Erfindung Lope de Vega's, daß ganz allein die Schauspielerin es war,

was ihn für's Theater begeisterte. Wir treten also aus der Theaterwelt in die einzige die dem Dichter übrig bleibt, in die deutsche Adelswelt, und zwar unter den begüterten Landadel, der villeicht hier etwas in die englische Aristocratie und den englischen Roman übersetzt ist, denn der deutsche Adel ist wenigstens nicht in allen Provinzen so gebildet. Die Schwäche dieses Kreißes liegt aber eben darin, daß wie in Göthe's Poesie sich alles um weibliche Leidenschaft herumdreht. Wir hören jezt von einem edeln Mann und Baron Lothario (muß natürlich auch italienisch lauten) von dem wir aber nichts edles erfahren, als daß er ein halb Dutzend Weiber verführt und mehr oder minder unglücklich gemacht hat. Es sind wieder lauter wilde Halb- und Viertelsehen, nichts rechtes, festes, ganzes in dem ganzen Mann. Die Figur der öconomischen Therese ist mit Liebe gezeichnet, und deutet recht auf Göthe's Vorliebe für materiellen Besitz. Der Abbé hat keine Spur von einer Repräsentazion eines Unendlichen, er ist der ordinäre Helfershelfer und Arrangeur. Wilhelm geht wieder in die Stadt und der Roman mit Marianne wird zu Ende gebracht; Felix ist Wilhelms Sohn und die Mutter elend gestorben; die Moral der etwas lamentabeln Geschichte ist einfach die, daß man hinter Theater-Culissen nicht die Weiber aufsuche, mit denen man sein Leben aushalten will. Am Schluß des Buchs werden die sämmtlichen Fäden des Romans in einer Weise zusammengeschlungen, welche uns recht den Razionalismus Göthe's zur Anschauung bringt. Der Verstand will das, was das verwickelte Leben in seiner Zufälligkeit durcheinanderwirft, nach einem berechenbaren Schema systematisiert sehen, die Vernunft soll nicht als unendliches wirken sondern calculabel sich darstellen; die Idee soll erniedrigt werden zur Verabredung einzelner; so sind die Menschen, denen es im freien Verkehr des Wirthshauses nicht so wohl ist, wie in der zusammengeladnen und bestellten Gesellschaft, welche sich aus der Unendlichkeit des englischen Trauerspiels (wie Göthe) in die convenzionelle französische tragédie zurücksehnen, welche statt der unendlichen Natur convenzionelle Bildung verlangen. Göthe, dem der freie Organismus der Wissenschaft zu hoch steht, hat doch das Bedürfniß sein immer lebendiges Räsonnement nach Maximen zu ordnen; hat er kein System so muß er ein Credo haben. Das heimliche Zusammenschließen der Herrnhuter stößt ihn ab, weil sie das Religiös-unendliche

in die Mitte stellen, das ihm nicht mundet; aber die Heimlichkeit und Geschlossenheit der Gemeinde zieht ihn an wie ein phantastisches Räthsel; es bleibt daher nichts übrig als ein weltlicher Geheimbund, der auf practische materielle Basen gegründet moralisches Wohlwollen in heitrer Form sich zur Richtschnur macht und der in seiner Organisazion die nächste Verwandtschaft mit der Freimaurerei hat. Etwas Absurdität muß da immer mitlaufen, wenn auch löbliche Zwecke vorangestellt werden. So wird unser Held in ein geheimnißvolles Zimmer geführt, und ihm verschiedne Personen vorgestellt, die ihm gelegentlich in der Welt aufgestoßen und die sich als solche darstellen, die ihn beobachtet haben, so daß eine geheime Leitung seiner Neigungen nach einem höhern Plan hervorzugehen scheint. Der Dichter bedenkt wohl nicht, wie er seinen Helden dadurch zur Puppe erniedrigt; er soll nicht dem allgemeinen Schicksal der Menschheit, sondern einem Calcul gegenüberstehen, das Unendliche des Lebens in die endliche Berechnung heruntergezogen werden. Aber darin liegt Göthe's, ganze Lebensweisheit als im Kern eingeschlossen; es ist Razionalismus. Der Wilhelmen ausgestellte Lehrbrief enthält tiefsinnige Worte der Beobachtung des Lebens, aber keine leitende Idee. Zum Schluß will ihm der Geheimbund noch die (gewiß gewagte) Versicherung geben, daß Felix wahrhaft sein Sohn ist, und dann heißt es, seine Lehrjahre seien vorüber, der Schüler Wilhelm ist also Meister geworden.

Achtes Buch. Zuerst ein socialer Abschluß, der altadeliche Lothario und der kaufmännische Werner associeren sich in einem alten Lehensgut, das nach des erstern Ansicht in die bürgerliche Steuerbarkeit aufgenommen werden soll; damit scheint angedeutet, daß der Adel sich mit dem bereicherten Bürgerstand amalgamieren sollte. Wilhelm der im Begriff war Theresen die Hand zu bieten, weil er sie durchaus kennt, findet unerwartet seine Amazone wieder, die er ein einzigmal gesehen hat und vergißt die andre darüber. Der Dichter hat aber gesorgt, daß wir die innern Sympathien der Personen beizeiten durchschauen. Therese hat Lothario nur aus einem äußerlichen Hinderniß entsagt, das der Dichter hinwegräumen kann, und Wilhelm wird durch die idealische Erscheinung seiner Amazone so geblendet, daß die Verhältnisse sich von selbst zurecht rücken. Die ganze Verwicklung ist übrigens hier höchlich kunstreich und erinnert an die schönsten Complicazionen

der spanischen Intrikenstücke. Doch find' ich es für einen deutschen Roman nicht sonderlich delicat, daß Wilhelm seine Therese noch in den leidenschaftlichsten Umarmungen herumzerren muß um sie nachher Lothario zu überlassen und seine Abgöttin Natalie zu heirathen. Auch daß der lederne Jarno die sinnliche Lydie heirathen muß macht keinen ästhetischen Effect; lustiger ist wenigstens des tollen Friedrich Ehe mit Philinen. So schließt sich der eigentliche Roman mit verschiednen Mesalliancen zwischen Bürger- und Adelsgesellschaft, wie schon Schiller bemerkt hat. Aber diesem deutschen Roman war noch eine romantische Würze aus dem schönen Süden eingestoßen, was sich begreift, da das Werk zum Theil unter den Eindrücken von Göthe's italienischer Reise entstanden ist. Hatten ihn schon in der Jugend die welschen Schauspieler und Gauklerskinder angezogen, so kam er jezt am Lago maggiore und Umgebung in die Heimat solcher Wandervögel, und seine romantischen Buchten geben ein vortreffliches Local für eine romanhafte Verwicklung und tragische Situazionen. Mignon ist die incestuose Frucht einer Liebe des Harfners mit einer ihm unbekannten Schwester, von dort her rührt ihr beiderseitiger halber Wahnsinn und sie müssen am Schluß tragisch untergehen, damit nach überwundner Krankhaftigkeit das Gedicht in deutscher Gesundheit abschließe, falls die etwas zusammengewürfelten Ehepaare eine Garantie für die Zukunft bieten können.

Wilhelm Meister ist kein Nazionalroman, es ist aber ein bedeutendes Werk Göthes, worin er uns seine Umgebung, die adeliche und gebildete Gesellschaft Thüringens oder Mitteldeutschlands mit vieler Wahrheit schildert, obwohl das didactische Interesse über das plastische der Darstellung zum Theil über Gebühr hinausragt. Er repräsentiert uns vor allem die feste Klarheit des Mannes in seinem reifsten und kräftigsten mittleren Lebensalter. Mignon und ihre Lieder sind doch in gewissem Sinn nazional geworden; in der Leichenfeier des Mädchens aber, wo die Gesänge in Prosa vorgetragen werden, erinnert uns Göthe bereits an seinen großen Nachfolger im Roman, an die Jeanpaulischen Streckverse.

Der zweite große Roman Göthe's sind die Wahlverwandtschaften von 1809; hier treffen wir weit nicht mehr jene volle Manneskraft. Es ist immer eine bedenkliche Sache, wenn ein Mann

im sechzigsten Jahre sich vorsetzt, einen Liebesroman zu schreiben. Göthe war zwar über eine Klippe sicher hinweg; der große Cervantes verfiel im Alter in religiöse Süßlichkeit, welche dem protestantischen wissenschaftlich gebildeten Göthe nicht passieren konnte; allein wenn das Alter sich in die sinnlichen Empfindungen der jugendlichen Liebe mit Gewalt zurückversetzt, so kann es ohne Schwächlichkeit und Süßlichkeit des Gefühls nicht abgehen; diesem Unglück hat er hier seinen Zoll gezahlt und diese tragische Liebesgeschichte produciert. Von einem volksthümlichen Stoff ist hier gar keine Rede mehr; es ist eine lyrische Tragödie zwischen einem deutschen Baron und seiner Frau, welche sich in der Jugend geliebt hatten, dann beiderseits in andre Ehen gerissen, später verwitwet sich doch noch geheirathet haben, ein wie man sieht von vorn herein mattes und unerfreuliches Verhältniß, dessen die Poesie sich gar nicht bemächtigen sollte.

Man kann es villeicht picant finden, daß in demselben Jahr, wo Napoleon auf dem Gipfel seiner Macht in Europa sich befand und sich in der absoluten Leerheit dieser abstracten Gewalt spiegelte, unser großer Göthe ein Werk verfaßte, in welchem die Schwäche seines ganzen Lebens sich wie in einen Brennpunct concentrieren mußte. Wir haben die Krankheit angemerkt, welche dem Jüngling Göthe den Werther eingegeben, wir haben sie in milderer Form bei dem Mann im Tasso gefunden, jezt im Greis tritt sie wieder ungebändigt hervor, die alte Krankheit der Begier, die sich den Wechsel vorbehält und alles Lebensglück auf den physischen Liebesgenuß concentriert. Der unbekannte Jüngling Göthe machte sein Glück durch den Werther; bei den Wahlverwandtschaften bedurfte es das ganze Gewicht des längst erworbenen Dichterruhms des Mannes, um sie den Deutschen nur erträglich zu machen; denn das Geschrei über Unsittlichkeit war gleich bei der Erscheinung beinahe allgemein; nur die specifischen Verehrer und ganz besonders die eben in ihrer Blüte stehenden Romantiker, Friedrich Schlegel und Consorten, acceptierten das Buch utiliter und ließen nicht ab es zu vergöttern, ja man kann sagen, von hier aus ging ihr sybaritischer Schwindel, diese Larität der Moral auch ins bürgerliche Leben einzuführen. Man darf nur die Lucinde ansehen um zu wissen was auf dieser Basis zu hoffen war. Oehlenschläger sagte mir einmal, die Wahlverwandtschaften seien zu moralisch.

Das Geschrei von Moral war freilich wie gewöhnlich nicht minder abgeschmackt. Göthe sagt vollkommen wahr, wenn die Poesie nicht pathologische Zustände schildern dürfte, so würde sie in die Beispiele des Guten heruntersinken; sie soll das Laster schildern; es ist aber nicht alles entschuldigt, wenn man mit der möglichsten Zähigkeit in der Schilderung der unsittlichen Situazionen verweilt und zur Versöhnung dann am Ende die Leute sich kurz todtschießen oder todthungern läßt, wie in der Stella und hier. Wir sehen wohl daß es dem Dichter um jene Situazionen zu thun war und daß die Catastrophe oder Versöhnung eigentlich erst später und mit Rücksicht auf das Geschrei des Publicums hinten angehängt ist, wie namentlich bei der Stella der Fall war. Die Aesthetik fragt aber überhaupt niemals, enthält der Stoff Unsittlichkeiten? Sonst müßte sie Shakspeare und Calderon und alle Poesie voraus verdammen. Sie fragt vielmehr, ist das Unsittliche des Stoffs so nothwendig und organisch in der Form des Ganzen aufgegangen und aufgelöst, daß das Ganze einen befriedigenden und harmonischen Eindruck zurückläßt? Ist das unmoralische ästhetisch aufgelöst? Und diese Frage muß jeder Unbefangne bei unsrem Roman verneinen. Das Buch macht einen durchaus widrigen ja ekelhaften Totaleindruck, und ist darum kein Werk der schönen Kunst, so viel auch schönes im einzelnen an den widrigen Grundstock verschwendet sein mag. Daß das zu Grund gelegte Ehepaar schon zu Anfang in keinem reinen Verhältniß steht ist schon gesagt; der Held aber, der kranke und gealterte Werther, kann seine Leidenschaft nicht fixieren, jedes jugendliche Gesicht reißt ihn wieder vorwerts und weiter, und es ist der zweite häßliche Fehler, daß die störende Figur, die krankhaft idealisierte Ottilie von vorn herein als ein bildschönes aber schwerlernendes, unselbständiges, magnetisch krankes, ja an den Blödsinn streifendes Individuum geschildert wird, das nur durch eine völlig blinde Leidenschaft und aufgeregte Sinnlichkeit einige Lebendigkeit gewinnt. Die ganze Frage dreht sich aber um den Cardinalpunct, giebt es eine Poesie des Ehebruchs, und diese Frage müssen wir uns vor allem aus der Geschichte der Poesie klar zu machen suchen. Ehebruchs-Poesie ist, das versteht sich wohl, Eifersuchts-Poesie; die dahin einschlagende poetische Literatur ist immens; sie zerfällt äußerlich in die Gruppen, daß ein Mann mit zwei Weibern, oder ein Weib mit zwei

Männern im Verhältniß steht oder zu stehen scheint, denn der dritte Fall, die sogenannte Kreuzpartie zwischen zwei Männern und zwei Weibern ist nur eine Spielart, da es dem Dichter doch nicht um alle Theile gleich sehr zu thun ist, wie eben unsre Wahlverwandtschaften beweisen; die Baronin hat hier auch ihren Liebhaber, aber diß Verhältniß ist nur Folie und Consequenz des Hauptverhältnisses zwischen Eduard und Ottilien. Ein viel wesentlicherer innerer Gegensatz beruht aber darauf, daß die classische Poesie aller Zeiten diesen Stoff entschieden nach seinen psychologischen Polen, als Ernst oder Scherz, als tiefes sittliches Pathos oder als leichtsinnigen Witz und Lachstoff, das heißt, daß sie ihn entweder tragisch oder comisch auffaßt und kein drittes kennt.

Die pathetische Auffassung ist so alt als die Poesie. Um nicht mit dem trojanischen Krieg anzufangen, wollen wir nur bemerken, daß die älteste Eifersuchts-Tragödie uns in Sophocles Trachinerinnen erhalten ist; mit aller psychologischen Entwicklung aber tritt uns dieser Stoff erst in Euripides, vor allem in der Figur der Medea entgegen. Unter den neuern Völkern haben die Spanier dieses Gebiet am meisten angebaut und zwar vorzugsweise der sittlich pathetische Calderon. Dieses Volk hat den mittelalterlichen Begriff der Rittere hre bis ins absurde, ja bis ins unsittliche hinauf subtilisiert und gesteigert. Auf die weibliche Treue soll kein Schatten des leisesten Verdachts fallen, wenn sich der Mann nicht in seinem tiefsten Ehrgefühl ja in seinem Lebenselement gekränkt und vernichtet fühlen soll und diß im Grund natürliche Gefühl wird bis zu dem wahnsinnigen Exceß gesteigert, daß das Weib selbst auf einen unverschuldeten bloßen und falschen Schein hin mit dem Leben büßen muß. Dieses äußerste finden wir in Calderons Arzt seiner Ehre ausgeführt, wo der Mord einer schuldlosen Frau geradezu belohnt und dann vom Dichter in den Himmel erhoben wird, wodurch alle sittlichen Begriffe in der besten Meinung auf den Kopf gestellt werden. Auf uns kann solche Verkehrtheit nicht wirken. Für uns Germanen hat Shakspeare das erschütterndste Pathos dieser Art aufgestellt, und zwar darum, weil es die fürchterlichste Lebenswahrheit mitbringt. Diß vor allem im Othello; auch dieser Held ist zwar ein Barbar und absichtlich in eine africanische Maske gesteckt, aber der Dichter zeigt uns, wie ein halbschuldiges oder auch nur schuldig

scheinendes Weib auf unsrer Welt den Mann zur Verzweiflung bringen kann, wenn er einmal in diese krankhafte Vorstellung sich verfangen hat.

Während nun die tragische Auffassung von der Grundlage ausgeht, der Mensch soll sein persönliches Leben so streng an die sittlichen Normen binden, daß seine Person ein geheiligtes, göttliches werde und daß er auch nicht die leiseste Abweichung davon vor sich entschuldigt, kehrt die comische Auffassung der Sache geradezu um. Hier ist eigentlich der Grundgedanke der, der Mensch ist ein Hund und das Individuum schlechterdings nicht würdig, daß man die absoluten Forderungen der Moral auf ihn überhaupt anwende. Er ist an sich ehrlos und die Vorstellung der Ehrenhaftigkeit zumal in weiblicher Treue eine lächerliche Aufspreizung und Anmaßung; der Mensch ist ja durch seine thierische Natur beherscht und soll sich nicht überheben, eine geistige Größe sein zu wollen. In diesem Sinn faßt die comische Poesie besonders den betrognen Ehmann als lächerliche Person auf; es geschieht ihm sein Recht, weil er zu alt, zu dumm, zu arm, zu niederträchtig ist, als daß man ihn als Person respectiere; der Liebhaber oder Galan erscheint hier als der berechtigte Sieger über die falschen Ansprüche und das Weib spielt zwar zu allen Zeiten eine zweideutige Rolle und ihr sittlicher Mangel wird nicht verhüllt, sie wird aber dennoch als die bei dem Handel begünstigte mit entschiedner Nachsicht aufgefaßt. In dieser Weise hat Aristophanes den Euripides als Hanrei lächerlich gemacht; der typische Character dieser Richtung ist aber bei den Griechen die religiöse Fabel des Amphitruo, woraus selbst bei den Franzosen der Namen Amphitryon den des Hanrei oder cocu eine Zeit lang verdrängte. In der neuern Poesie sind besonders das altfranzösische Fabliau und in seinem Gefolge der englische Chaucer, und ganz besonders die italienische Novelle und das französische Conte die unerschöpflichen Quellen witziger Darstellungen aus diesem Gebiete. Auch das Molierische Lustspiel ist diesem Stoff näher verwandt als das der germanischen Völker.

Nun darf man wohl sagen, die comische Auffassung des Ehbruchs ist an sich gerade so wahr, so berechtigt, oder vielmehr so halbwahr wie die tragische, diese geht in der Unnatur, jene in der Gemeinheit

unter, und beides führt auf ein Nichts hinaus. Dabei bleibt aber die einfache sittliche Forderung ehlicher Treue fest in der Mitte. Göthe nun, weder ein tragischer noch ein comischer Dichter, stellte sich zum erstenmal die ganz abnorme Forderung, läßt sich nicht der Ehbruch, vom mittlern, seinem lyrischen Standpunct, von der idyllischen Form des Reinschönen aus betrachtet als poetischer Stoff auffassen und auf sentimentale Weise verarbeiten? Es ist ihm nicht gelungen und aus ganz natürlichen Gründen. Der Ehbruch, von den beiden gesteigerten Betrachtungsweisen isoliert, ruhig für sich fixiert, ist ein ganz prosaisches Verhältniß, denn wir mögen uns auf welche der drei Seiten der betheiligten Personen wir wollen stellen, jede steht zur dritten im Verhältniß der reinen Dissonanz; wo aber Dissonanzen von allen Seiten klingen, wie wollte der Dichter einen Wohlklang, eine Poesie herausbringen? Es bleibt alles platt prosaisch, und darum giebt es keine lyrische Poesie des Ehbruchs sondern nur eine tragische oder comische und diese wären Göthe verschlossen. Er hat ein unmögliches gewollt und nichts geleistet. Wir wollen dabei nicht urgieren, daß die eigentliche Catastrophe, der Tod des in den See gefallenen Kindes, eine Reminiscenz aus der Nouvelle Héloïse ist. Aber das Hegel'sche Wort wollen wir wiederholen: Göthe hat sein ganzes Leben die Liebe poetisch gemacht, an diese Prosa sein Genie verschwendet.

Göthe war durch den Eindruck, den dieser Roman gemacht hatte, verdrießlich, villeicht auch durch den Mißbrauch, den die Romantiker damit getrieben, erschreckt, er hat sich darum von diesem Product seiner Alterskrankheit bald abgewendet und sich zu den reinern Figuren seines Hauptromans zurückgewandt und so entstand, mit und schon vor den Wahlverwandtschaften der Gedanke den Wilhelm Meister weiterzuführen. Da er Meister mit Natalien vermählt hatte, so war in seinem Sinn mit ihm im Roman nichts mehr anzufangen, man müßte ihn denn wieder in Ehbruch verwickeln. Da aber dieses Experiment ihm bereits mißlungen war, so blieb nichts übrig als die Liebenden in ein mystisches und nicht näher bezeichnetes Gelübde zu verwickeln, daß sie sich trennen und Wilhelm ein unstätes Wanderleben mit seinem Sohn Felix antreten muß, weshalb der Roman Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden getauft worden. Materialien dazu sind schon 1807 geschrieben, herausgegeben ist das Buch erst 1829.

Ein eigentliches Ganzes wollte der gealterte Dichter nicht mehr, es sind schöne Partien und das beste davon, die Novellen, haben wir bereits angegeben. Das übrige ist durch einen ganz losen Faden äußerlich zusammengehalten.

Die Einleitung des Buchs, welche die Flucht nach Aegypten, Sanct Joseph der zweite u. s. w. betitelt ist, giebt uns ein Zeugniß, wie weit der Dichter von dem Neucatholicismus unsrer Romantiker seinerseits afficiert worden ist. Die Pietisten waren ihm um seiner laxen Moral willen längst gram, und da er jezt sich mit kirchlichen Vorstellungen aber im Sinn des Catholicismus befaßte, so war ihnen diß doppelt verdrießlich und aus diesem Antagonismus entsprangen die bekannten falschen Wanderjahre von Pustkuchen, welche Göthen unsäglichen Verdruß bereiteten, weil er die Vorwürfe nie ganz von sich ablehnen konnte.

Nach dieser Einleitungspartie kommt Jarno als Montan und des Dichters geologische Vorstellungen kommen zur Sprache. Dann wird Wilhelm mit seinem Knaben auf eine abenteuerliche Weise in ein Rittergut eingeführt, wo neue Bekanntschaften angeknüpft werden. Hier wird die französische und zum Contrast die deutsche Novelle eingeschoben. Dann kommt eine Ueberschrift, das nußbraune Mädchen, eine Begebenheit die sich erst am Schluß des Buchs erklärt, eine zuerst verwechselte dann wiedergefundene Jugendbekanntschaft. Im zweiten Theil soll Felix in eine Pension, die geschildert wird, wo der Dichter ziemlich wunderliche und unerquickliche Erziehungsgrundsätze entwickelt. Dann der Mann von fünfzig Jahren. Dann gelangt Wilhelm in schöner und guter Gesellschaft an den Lago maggiore, wo Mignons gedacht wird, und dann kommt eine mehrjährige Pause angedeutet. Die pädagogische Provinz wird weiter ausgeführt. Dann die Novelle von den Krebsen. Im dritten Theil kommt ein ganz prosaischer Bericht über das Technische des Weberhandwerks. Dann die neue Melusine, die gefährliche Wette. Dann zieht eine Schaar Auswandrer in die neue Welt und die Bleibenden schließen sich fester zusammen; man sieht die den Dichter bewegenden Zeitinteressen. Dann die Novelle Nicht zu weit. Dann die Geschichte vom nußbraunen Mädchen wieder aufgenommen. Nun wird gar Philine in gute Gesellschaft eingeführt und beträgt sich dißmal zum Verwundern anständig. Eine hohe Frau

Makarie, erscheint als eine Art Schutzgeist der Gesellschaft und wird ziemlich als eine Somnambüle dargestellt, woran man wieder eine Liebhaberei der Zeit erkennt. Endlich hat sich Wilhelm, weil jedes Glied der Gesellschaft sich nach Rousseauischem Grundsatz einer handwerksmäßigen Beschäftigung widmen soll, für Chirurgie erklärt und am Schluß hat er Gelegenheit, seine Kunst zu zeigen, wo Felix toller Weise mit seinem Pferd ins Wasser stürzt und für todt herausgezogen wird. In dieser räthselhaften Situazion bricht das Buch ab. Den beiden lezten Theilen sind als Ausfüllsel, unstreitig nach Jean-Paulischem Vorgang, eine Partie Maximen und zufällige Gedanken des Dichters hinten angebunden worden.

Es ist keine Frage, diese Wanderjahre, so fragmentarisch sie sind, sind unendlich erfreulicher und poetischer als die Wahlverwandtschaften. Diese und Werther kann man als pathologische Phänomene des Jugend- und Greisenalters betrachten, Wilhelm Meister ist sein Manneswerk, die Wanderjahre sind Supplemente und Reminiscenzen dazu und verhalten sich in Zierlichkeit des einzelnen wie der zweite Theil Faust zum ersten; man hat es einen prosaischen Ariost genannt; einzelnes freilich muß man als zu prosaisch herausschneiden um einen reinen Kunstgenuß davon zu haben.

Vielleicht wichtiger als alle seine Romane war aber Göthe's Entschluß seine Biographie zu schreiben. Er hatte freilich keine Abenteuer zu berichten wie Cellini oder wie Rousseau, sein Leben hat den ganz gewöhnlichen bürgerlichen Zuschnitt, aber dafür hat er mit vollendeter Bildung uns seine innere Entwicklung lebendig dargestellt, wenigstens in den Jugendjahren. So sind namentlich die drei ersten Bände von Dichtung und Wahrheit ein unschätzbares Werk; aus der spätern Zeit ist seine Schweizerreise mit dem Herzog von Weimar anziehend, dann aber die große italienische Reise von Carlsbad bis Palermo; aus seinem Römischen Aufenthalt die Beschreibung des Römischen Carnevals und endlich seine Campagne in Frankreich. Diesen in Darstellungskunst und Stylistik ausgezeichneten Werken wollen wir schließlich den Dank für seine Ueber-

setzung des Cellini beifügen, weil er uns auf den merkwürdigen Mann aufmerksam gemacht und das Buch mit vieler Kunst verdeutscht hat.

Diß wären Göthe's Werke, wir haben den Proteus durch alle Gestalten verfolgt und zu bezwingen gesucht. Göthe ist der rechte Grund- und Eckstein, auf dem unsre Poesie sich einen nazionalen Gehalt erobern konnte; denn ist er auch seiner eigensten Natur nach Lyriker und Liederdichter, so hat er uns doch auch in den Formen der Ballade, des Mimus und der Novelle unsterbliche und nicht zu übertreffende Musterstücke geschaffen. Seine Schwächen als Mensch brauchen wir uns darum nicht zu verhehlen. Man kann sagen, mit den beiden sächsischen Dichtern Klopstock und Lessing, so verschieden sie unter sich waren, hatte die deutsche Poesie einen vorzugsweise ernsten und männlichen, aber einen zu einseitig männlichen Character angenommen, denn diese beiden Dichter waren ihrer Natur nach Junggesellen und die Weiber spielen nur kurze Episoden in ihrem Leben. Mit den Dichtern fränkischen Stamms, Wieland und Göthe, ging die Poesie auf das andre Extrem über, und so verschieden auch diese waren, so haben doch beide ihre Lebensanschauung und ihre Poesie wesentlich auf das Geschlechtsverhältniß, auf die Gemeinschaft mit den Weibern gegründet, und so nahm unsre Poesie einen vorherschend weiblichen Character an. Göthe ist darum vorzugsweise ein Dichter für gebildete Frauen und für diejenige Hälfte des männlichen Geschlechts (ich weiß nicht ob es genau die Hälfte sein wird) welche weibliche Gesellschaft noch weniger entbehren kann als die männliche. Göthe ist eine antike griechische Natur in der modernen Welt; nächst der Geschlechtslust hat er zu allen Zeiten den Gesichtssinn, das Auge vergöttert, das Auge aber hat es mit der sinnlichen Wirklichkeit zu schaffen; Göthe hat Musik und Philosophie eher gehaßt, aber bildende Kunst und Naturwissenschaft immer mit Liebe gepflegt. Solche Naturen sind in ihrer Basis Materialisten, und im practischen Sinn Razionalisten. Das müssen seine Verehrer vernünftigerweise sich eingestehen, sonst würden sie uns den gerechten Verdacht erwecken, daß sie sich selbst oder ihren

Meister nicht begreifen. Nur seine hohe lyrische Kunst ist bei Göthe ganz idealistischer Art, sie ist ihm selbst aber ein Geheimniß und wenn er darüber theoretisieren will, so bleibt er weit hinter seiner Praxis zurück.

Göthe konnte sich so lang er lebte nie der lebhaften Sympathien des Publicums wie Schiller rühmen und sein Verleger wurde nicht reich an ihm. Daß er jezt mehr in Gunst ist, ist vor allem ein Zeichen der materieller denkenden Zeit. Namentlich ist seine Vergötterung in unsern Tagen das Schibolet, woran man die Pseudo-Hegelianer erkennt und von dem Hegel nichts wußte. Da sie in Staat und Kirche radical sind, so haben sie Hegel'sche Formen gegen das Bestehende im Staat gewendet und Göthe bedürfen sie, nicht nur ihren Materialismus zu verhüllen, sondern weil er entschieden antikirchlich gesinnt ist. Seit unsre vornehme Gesellschaft sich mit Eifer auf die Christlichkeit geworfen hat, ist sie mit Göthe in großer Verlegenheit. Sie bedürfen seiner vom conservativen Standpunct dem wie man glaubt radicalen Schiller gegenüber, sie wissen aber sehr wohl daß Göthe ein Pantheist, und Schiller, eben weil er philosophisch gebildeter, auch religiöser gesinnt ist; nun ist aber Conservativismus ihr Interesse, während ihre Christlichkeit aus Politik, Mode und Bequemlichkeit zusammengesetzt ist; darum wird es in diesem Zwiespalt dennoch Göthe über Schiller gewinnen und es entsteht hieraus die lächerliche Combinazion, daß die Radicalen und die Conservativen sich in der Göthe-Verehrung die Bruderhände entgegenstrecken können.

Naturen von so gesunder Sinnlichkeit wie Göthe leben ihr glücklichstes Leben in der Jugend, daher bei Göthe die Klagen über das Alter sehr offen und aufrichtig sind; er sagt, er gäbe seine klare Lebensansicht gerne dahin, wenn er sich damit die rothen Backen und den dumpfen Jugendsinn zurück erkaufen könnte. So spricht aber kein Philosoph. Es sieht aus, als müßten solche Naturen das in der Jugend genossene Glück im Alter gleichsam zurückverdienen und wieder abbüßen. Als ich Göthe gegenüber stand machte er mir den Eindruck eines alten Mannes der nicht alt sein will, folglich im Widerspruch mit sich selbst ist und das war peinlich zu beobachten; ich beneidete den Mann um sein Alter, er mich, wie jeden, um meine Jugend, und prahlte vor

mir mit seinem scharfen Gesicht in die Ferne um mich zu beschämen, denn ich — hatte eine Brille auf der Nase. Man hatte mich davor gewarnt, ich aber sagte zu mir: Gehst du zu Göthe um ihn nicht zu sehen, so bist du ein Narr. Und zum Glück hatte ich das gut gemacht; denn durch diesen Umstand war der alte Herr irritiert und ich hörte ihn nun gegen eine halbe Stunde in größter Heftigkeit perorieren, so daß mir noch heute der Eindruck so lebendig ist, als wär' ich gestern bei ihm gewesen.

Bei dem großen Verdienst das Göthe sich um unsre Nazion erworben hat müssen wir seine Individualität wie sie ist, schätzen und verehren. Allein ein Mann, der in die Liebe den höchsten Lebensgenuß setzt, wird unter gebildeten Männern immer für eine halbweibliche Natur angesehen sein. Es ist der Character, welchen die Alten unter der Figur des Bachus symbolisierten. Kein gebildetes Volk hat aber je den Bacchus als obersten Gott verehrt.

Die deutsche Poesie war also jezt auf den fränkischen Volksstamm übertragen und blieb auch zunächst bei ihm. Wieland war ein nördlicher Südfranke, was wir kürzer einen Schwaben nennen, Göthe ein westlicher Nordfranke. Hinter ihm als dem lyrischen Grundstein unsrer Poesie kommen erst die ganz specifischen Dichtertalente, Schiller der Niederschwabe hatte Göthe im heroischen Pathos der Tragödie übertroffen, der südliche Südfranke oder Schweizerdichter Hebel hat seiner gebildeten Lyrik die naive Volksform (nicht das Volkslied) gegenübergestellt, und der östliche Nordfranke Jean Paul hat den eigentlichen Mittelstand in naivster Comik aufgefaßt und Göthe im pragmatischen Roman ohne Zweifel übertroffen. Damit war aber der eigentliche Cyclus unsrer großen Dichterheroen abgeschlossen. In der sogenannten romantischen Nachperiode hat der obersächsische Tieck sich als Novellendichter Göthe an die Seite gesetzt und der schwäbische Uhland den Ruhm des zweiten Lyrikers und des nazionalsten Romanzendichters erworben. Von dem ostfränkischen Rückert kann man sagen, daß bei ihm die Göthische Lyrik in Fleisch und Blut geschlagen, so daß er gleich Ovid verlernte Prosa zu schreiben; er hat die zierlichsten Verse gemacht aber mit der höchsten Virtuosität ist auch die Kunst in das Gebiet des Handwerks gerathen und der breite Pfad des allgemeinen Literatenthums eröffnet worden; es ist characteristisch, daß seine besten

Werke seine orientalischen Uebersetzungen sind, die nothwendig durch Gelehrsamkeit bedingt sind. Wie aber schon mit Schiller die deutsche Poesie eine Richtung nach dem philosophischen Denken einschlug, so war es die nothwendige Fortsetzung, daß seine Landsleute Schelling und Hegel der classischen Bewegung des Jahrhunderts den lezten Stempel der philosophischen Weihe aufdrückten.

Das goldne Alter

der deutschen Poesie.

Das goldne Alter

der deutschen Poesie

von

Moriz Rapp.

Zweiter Band.

Schiller, Hebel und Jean Paul.

Tübingen, 1861.
Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung.
— Laupp & Siebeck. —

Die deutsche Literatur ist dem Sonnensystem unähnlich: Denn wenn die Irr- und Wandel-Erden nur als Absprünge aus der Sonne den Ursprung nehmen, so wurde umgekehrt der deutsche Phöbus aus Planeten gemacht.

Jean Paul.

Druck von H. Laupp jr. in Tübingen.

Inhalt.

Schiller.

Man sagt mit Recht, daß mit der ersten Anlage eines Individuum auch das wesentlichste Specifische seiner Natur als Grundstock vollendet ist und die weitre Entwicklung nur hervorkehren kann was in der Möglichkeit schon vorhanden war. So werden von Zeit zu Zeit Individuen geboren denen die Idee so als zwingende Richtung des ganzen Wesens natürlich ist, daß sie jeden Widerstand besiegen und zur Anerkennung der Welt durchdringen müssen, obgleich über dieser Operazion gewöhnlich das irdische Gefäß, der äußerlich bedingte Körper zum Opfer fällt. So ist es bei den größten künstlerischen Anlagen meistens der Fall gewesen. Das energische Lebensgefühl, das sich in der Jugendblüte mit dieser ideellen Schnellkraft verbindet, führt zum Exceß in der Leidenschaft und dadurch wird das physische untergraben; beginnt der Körper zu leiden so sucht der Verstand aus dem Schiffbruch zu retten so viel möglich ist und da solchen Geistern von der Kraft der Idee aus eine mehr oder weniger bewußte Todesverachtung natürlich ist, so geschieht es sehr gewöhnlich, daß sie zum Schluß, mit dem sichern Tod in der Brust, noch ihre herrlichsten Werke schaffen. Sinnliche Kunst verzehrt die Kräfte vielleicht noch schneller als Poesie; Raffael brachte es in der höchsten Fülle des Schaffens bis zum Schluß, nur auf 37 Jahre, Shakspeare wenigstens auf 53; Tasso, Correggio, Camoens, Lord Byron starben im schönsten Mannesalter; in Deutschland haben Lessing im 52. Jahre mit Nathan und Mozart im 35. mit der Zauberflöte glänzend geschlossen und ein ganz ähnliches Schicksal stand ihren directen Nachfolgern Schiller und Weber bevor. Es ist freilich nicht absolut nothwendig daß der Genius jung sterbe; Michel Angelo,

Calderon, Tizian, Voltaire, Haydn, Göthe wurden sehr alt, Dante, Lope de Vega, Moliere, Beethoven erreichten wenigstens ein schönes Mannesalter; aber die specifisch energischten Talente scheinen doch diejenigen, welche mit innrer Gewalt ihrer Bestimmung entgegengetrieben werden und so gleichsam als die Märtirer ihrer Mission körperlich zu Grund gehen; diese Qualität ist mir in Raffael, Mozart, Shakspeare und unsrem Schiller immer hervorstechend erschienen und es ist kein Zweifel, daß gerade diese Künstler auch die schnellste und unzweifelhafteste Wirkung auf ihre Nazion gehabt haben.

Man ist darüber einig, daß Schiller der volksthümlichste bekannteste Dichter deutscher Nazion ist, man nennt ihn auch wohl vorzugsweise den Dichter des Jugendalters, wo die Idealität der Menschen vorhersche, und fügt dann wohl mit vornehmer Feinheit bei, bei reifern Jahren werde Göthe der gemäßere Dichter. Dieser Ausspruch ist im Munde dessen der ihn thut gewiß richtig. Der Idealismus, der nur in der Jugend erwärmt und im Alter nachläßt ist aber der falsche Idealismus der von der Sinnlichkeit getragen war und darum nicht aushalten konnte. Die Wahrheit ist, daß Schiller in der Jugend so ziemlich alle Köpfe anzieht, sie müßten denn völlig von der Natur vernachlässigt sein; im Alter aber muß sich ausweisen, nach welcher Richtung der Mensch vorherschend gezogen wird und hier ist natürlich, daß die Mehrzahl der Noth des Lebens, dem Realismus anheimfällt. Das kleine Häuflein aber, das dann noch bei der Fahne der Idee aushält, das sind dann erst die echten Schillerianer und die Männer der wahrhaften geistigen Freiheit.

Thut aber die erste Anlage für das Individuum das wichtigste, so ist die Entwicklung darum nicht gering anzuschlagen, und hierin macht Schiller den entschiedensten Gegensatz gegen Göthe. Dieser ist im Wohlstand und den behaglichsten Umgebungen aufgewachsen und hatte bis ins Alter der anbrechenden Leidenschaften kaum einen Widerstand in der Welt erfahren; so konnte eine weiche harmonische Stimmung nicht ausbleiben, die das innere Wesen der Lyrik ausmacht. Schiller wuchs in unfreundlichen von allen Seiten beschränkten Bedingungen auf und übte vor allem seine unbeugsame Willenskraft gegen die Hindernisse seiner Entwicklung und diese in stäter Uebung gehaltne Widerstandsfähigkeit bildete ihn zu der sittlichen Energie heraus,

die das Wesen der tragischen Dichtung macht. Göthe fand in der Lyrik keinen absolut ihm imponierenden Vorgänger, er konnte sich für ihren Schöpfer halten, Schiller seinerseits konnte Shakspeare nicht überbieten, allein das Drama bleibt eine höhere Gattung als die Lyrik und der zweite im ersten Gebiet war immer ein Ruhm wie der erste im zweiten.

Nicht in der heiter gutmüthigen Handelswelt wie Göthe, sondern in der harten altwürtembergischen Militär-Atmosphäre wuchs Schiller [1]) heran; 1759 geboren war er just zehn Jahre hinter Göthe. Sein Vater hatte im siebenjährigen Kriege gedient und seine Mutter führt einen beinahe ßlawisch klingenden Namen, man könnte auf die Vermuthung kommen, durch sie sei ein fremdes Element der Intrike in diesen germanischen Geist gefahren. Es ist gewiß, daß Schiller seinen nächsten Vorgängern Wieland und Göthe im Geist entgegengesetzt, zu der stolzen Männlichkeit der frühern Periode zurücksprang, indem er auf eine wahrhaft wunderbare Weise das echt germanische lyrische Pathos Klopstocks mit dem halbßlawischen intrikierenden Verstande Lessings vereinigte: so vereinigt er auch in der Jugend Klopstocks Idealismus in der Liebe mit einiger Neigung zu Lessingischer Licenz. Dazu kam, daß er sogar Wieland und Göthe in der specifischen Energie der Sprach- und Verskunst den Rang ablief, denn nie hatte die Deutschen eine poetische Diczion in dem Maße ergriffen, wie es jezt die ganze Nazion electrisch durchdrang; Wieland freute sich der Erscheinung, Göthe beleidigte sie zuerst und er versöhnte sich erst spät damit, da er der Anerkennung eines ebenbürtigen Rivals nicht mehr ausweichen konnte.

Schiller machte übrigens in der Jugend den Faustischen Irrgang durch alle Facultäten. Von Haus aus mit der Neigung zum geistlichen Stand machte er viermal das bekannte Stuttgarter Landexamen mit; da ihn aber sein Vater der Academie des Herzog Karl überlassen mußte, ergab er sich ganz wider Willen der Jurisprudenz und nachdem er sich einige Jahr damit gequält, war er glücklich zur Medicin übergehen zu dürfen; hier brachte er es bis zur Praxis und wenn er später auch in dieser Kunst noch dilletierte, so kann man doch sagen, er sattelte noch einmal zur vierten philosophischen Facultät um, indem seine

---

[1]) Die Bedeutung des Namens ist Schielender.

wissenschaftliche Thätigkeit sich gänzlich der politischen Geschichte und seit der Bekanntschaft mit der Kantischen Philosophie der Aesthetik zuwandte.

Man kann jezt über den pedantischen Zwang klagen, den Schiller und seine begabten Freunde in der Carlsschule ausstehen mußten. Aber intricante Naturen dieser Art bedürfen diesen Widerstand um sich daran zu entwickeln und wenn sie keinen Tyrannen vorfinden so erschaffen sie sich einen, wie denn in der That dieser Herzog Carl in den Gedanken der Jünglinge vielmehr als der vorausgesetzte dann als der existierende Tyrann ihrer Neigungen dasteht. Die Räuber sind das krankhafte Product einer abstracten Willenskraft, die noch keine Verkörperung, keine Gestalt angenommen hat und als absolut costümlos in keinem Zeitalter lebendig gedacht werden kann. Diese absolute Vagheit machte aber die populärste Wirkung, weil zu jeder historischen Gestaltung eine künstliche Bildung vorausgesetzt wird, die die Masse nicht mitbringt.

Als Schiller gewaltthätig den würtembergischen Fesseln entsprang und in Mannheim sich äußerlich frei fühlte, da kam erst die Phantasie in seine Poesie und der Fiesco ist vielleicht der größte Schritt vorwärts, den er in seinem ganzen Leben gethan. Auf dem Fuß folgte aber der Hohn auf das überwundne Elend und Cabale und Liebe ist das natürliche im Grund satirische Product. Diese drei Jugendwerke zeigen uns Schillers Naturell rein und ungebrochen; ein dramatisches Talent wie Deutschland nie eines gesehen, mußte jedem Fähigen entgegenspringen; aber Deutschland war kein England und eine Nazionalbühne für das Individuum nicht aus den Wolken zu zaubern. Schiller war auch bald entteuscht und nachdem er noch den ersten Don Carlos in Prosa für die Bühne verfaßt, ließ er die eigentliche Theaterarbeit ganz beiseite und war genug Deutscher um einzusehen, daß man in Deutschland eine ernstere Lebensbeschäftigung als das Theaterwesen ist von jedem nützlichen und brauchbaren Bürger verlange. Während Schiller zwischen Medicin und Geschichte für seinen äußern Beruf schwankte, vertiefte er seinen Don Carlos in den Idealismus der Philosophen, wodurch er der Bühnenwirkung immer mehr entfremdet wurde. Das unglücklichste war wohl, daß Schiller seinem Stuttgarter Kerker entsprungen sich in Mannheim im Gefühl der Freiheit übernahm und sich in weiblicher Leidenschaft berauschte; Maß ist bei solchen Naturen

nicht zu erwarten, wie wir es bei einem Göthe voraussetzen; ein zerstörendes Fieber war die Folge und damit war die Basis zur Schwindsucht gelegt, es war das erste große Unglück Schillers. Von der Theaterwelt unbefriedigt zog er sich auf die Einladung der Mutter eines academischen Freundes, der Frau von Wolzogen aufs Land zurück und zwar nach Bauerbach bei Meiningen, also auf die nördlichste Grenze des süddeutschen Frankenlands die politisch schon zu Thüringen gezählt wird. Es brauchte nur einen Schritt um in Sachsen zu sein, wo ihm bestimmt war seine Laufbahn zu vollenden, auch seine Familienverhältnisse gehen von diesem Faden unabgebrochen weiter. Schiller, militärisch erzogen, hatte trotz seiner philosophischen Natur, eine angewohnte Neigung zur adligen Gesellschaft und war in diesem Sinn, wie Göthe vollkommen wahr bemerkt, ein weit größrer Aristocrat als der im bürgerstolzen Frankfurt aufgewachsne Göthe; dem Idealisten, der so gern auf das gemeine herabsieht, schmeichelte das excepzionelle des höhern bevorzugten Standes; auch verliebte sich Schiller in dieser ländlichen Abgeschlossenheit in die Tochter seiner Wohlthäterin, was aber bei dem ganz auf sich gestellten Flüchtling von keinen Folgen sein konnte.

Schiller rechnet in seinen Gedichten die Stuttgarter und Mannheimer Zeit als seine erste Periode; die zweite zählt er von seinem Uebergang nach Sachsen, so lang er dort unstät und ledig verweilte. Durch eine Gesellschaft gebildeter Menschen, an deren Spitze Theodor Körners Vater war, nach Sachsen eingeladen, verweilte Schiller theils in Leipzig theils in Dresden, bis er endlich vorzüglich durch Wieland gezogen sich nach Weimar wandte. In dieser ganzen Zeit hat Schiller außer der Vollendung des Don Carlos und seinem Geisterseher nur historische und ästhetische Arbeiten gemacht. Der entscheidende Moment wurde als er in Rudolstadt Charlotte von Lengefeld und ihre Schwester Caroline kennen lernte, die Cousinen seines Freundes Wolzogen. Charlotte mochte damals ein sehr blühendes schönes Mädchen sein; was man eine geistig bedeutende Frau nennt war sie nicht und Schiller hätte eine solche gewiß nicht geheirathet, ihre hervorstechende Eigenschaft war Gutmüthigkeit und sie ergab sich willenlos dem sie lenkenden Gemahl; eine solche Frau brauchte Schiller; dazu hatte ihre Schwester Caroline den practischen Verstand, sie leitete das Verhältniß ein und erwärmte sich an der geistigen Intensität dieser Natur. Sie war dazumal be-

reits verheirathet aber nicht nach ihrem Geschmack, und als Schöngeist und Schriftstellerin war sie eine ziemlich emancipierte Natur und gab, wie sie selbst es erzählt aus ganz nichtigen Gründen (wegen vorübergehender Kränklichkeit) ihrem Gemahl den Abschied, um nachher einen andern zu heirathen. Schiller konnte für eine solche Natur keine besondere Neigung fühlen aber er bedurfte ihrer sowohl zur Feststellung seiner Existenz als zur geistigen Unterhaltung. Da ich beide Damen ziemlich genau gekannt habe, wird man mir die Vergleichung zu gut halten, wenn ich den Character der Frau von Wolzogen in der Gräfin Terzky und in dem der Herzogin von Friedland den der Frau des Dichters porträtiert erblicke.

Schiller hatte also eine schöne gebildete adeliche Braut gefunden; das einzige Unglück für den kranken Mann war, daß sie für ihren Stand völlig arm war. Wieland durchschaute es im ersten Moment und wünscht ihm flugs eine mit zwanzigtausend Gulden; aber er verstand's nicht. Nun sollte für die bürgerliche Existenz der Mangel durch die Energie des Willens zugedeckt werden; Schiller entschloß sich zu einer Professur der Geschichte in Jena, wozu ihm Aussicht eröffnet wurde und warf sich mit Eifer in die historischen Studien. Diß war das zweite große Unglück Schillers; diese ihm nicht gemäßen Studien haben seinen Körper vollends zerstört. Dazu war er ohne Gehalt angestellt obwohl ihm die Regierung wohlwollend gesinnt war. Ich kann diesen Mißgriff, Schiller zum Docenten zu machen, wozu er schlechterdings nicht taugte, besonders Göthe niemals vergeben; er kannte ihn noch nicht näher und war durch ihn von der Bühne verdrängt oder besser ausgeschlossen; aber das große Verdienst, das sich Weimar um den Dichter erworben, wird durch diese colossale Absurdität sehr herabgestimmt. Man hätte begreifen sollen, daß ein solches ganz specifisches Talent für das Drama in Deutschland nie dagewesen und schwerlich sich wiederholen werde. Der einzige der das Verhältniß durchschaute, war der edle Dalberg, spätre Kurfürst von Mainz; er hoffte ihn mit 4000 Gulden nach Mainz zu ziehen, damit Schiller einzig derjenigen Kunst leben könne, für die er geboren war. Hätte er auch kein Nazionaltheater bilden können, wozu die Nazion fehlte, so hätte er dennoch mehr geleistet als in Weimar geschehen ist. Aber das deutsche Reich mußte zu Grunde gehen und Dalberg seine Macht verlieren,

damit diese einzige Hoffnung zu Wasser würde. Die Frucht der historischen Studien und des Studiums der Griechen war der Wallenstein, im nazionalen Sinn ein Meisterwerk aber formlos lang, weil es nicht aus der Bühnenpraxis hervorgegangen ist.

War aber die Mannheimer Krankheit das erste und die Jenenser Professur das zweite große Unglück in Schillers Leben, so war das größte doch eigentlich, daß er sein armes adeliches Fräulein heirathete. Sie selbst war bescheiden, aber die Familie und der Stand machten dennoch Ansprüche und der gute Schiller mußte seine Deutschland so kostbaren Kräfte daran setzen, um eine adeliche Haushaltung in Stand zu halten. Diß ist Schillers oder vielmehr Deutschlands größtes Unglück gewesen. Mit dem Ausbruch der französischen Revoluzion gründete Schiller seinen Hausstand und er sollte kaum deren Ende überleben. Als die ersten schweren Krankheitsanfälle kamen, da war es eine Hilfe aus dem außerdeutschen Norden, eine Unterstützung aus Dänemark, das schon Klopstock geholfen hatte, die den Dichter für dißmal der Lebensgefahr entriß. Man darf es den Deutschen zumal unsrer Zeit in Erinnerung bringen daß es diesem Almosen die Erhaltung seines größten Dichters verdankte, um sich um Schillers und Dänemarks willen, ein wenig sein selbst zu schämen. Freilich nachdem Schiller mit dem Wallenstein sich wieder auf der Bühne als Meister gezeigt hatte und man begriff, daß der Catheder nicht sein Fach war, da drang endlich sich auf, was man von Anfang hätte begreifen sollen, daß Schiller in Weimar für's Theater schreiben sollte. So blieb es denn auch. Schiller schrieb, so lange die Krankheit noch vorhielt, einige Jahre, fast jedes Jahr ein Schauspiel, wovon die drei lezten die herrlichsten unsrer gesammten Literatur. Wie Lessing mit dem Nathan und Mozart mit der Zauberflöte, so starb Schiller mit dem Tell wie sein Nachfolger auf der Bühne, Weber mit dem Oberon. Der schmerzhafte Gedanken hängt sich wie Blei an Schillers Biographie, daß die Deutschen ihre Talente selten gehörig zu nützen wissen und es wäre das betrübend, wenn es bei andern Nazionen viel besser wäre.

Bei Schiller sind wir in dem im Ganzen günstigen Falle, daß wir mit seiner schwächsten Seite beginnen müssen, wenn wir nämlich wie anderwärts auch hier mit der Lyrik beginnen wollen. Alle Lyrik beruht auf einer innern Einstimmung und Harmonie zwischen Subject

und Object, das tragische Pathos auf der innern Entzweiung der sittlichen Idee, welche zwischen Sein und Sollen gestellt ist, also wesentlich auf einer Dissonanz, die sich nur durch dialectische Vermittlung auflöst. Weil aber in Schiller der ethische Ernst die Grundstimmung giebt, so konnte ihn das lyrische Spiel nicht reizen und er in der That kein gutes Lied dichten. Er bringt da immer allgemeine Gedanken in den Mittelpunct, welche die Stimmung nicht darstellen sondern resumieren und folglich wieder aufheben. Wer die Freude feiern will und beginnt mit der Definizion dieses Gemüthszustands, der wird nicht Freude verbreiten sondern ein ernsthaftes Nachdenken das mit der Stimmung fertig ist. So ist's wenn ein erotischer Dichter das Wort Wollust voranstellt, womit wir aus der sinnlichen Stimmung sogleich in die ethische Reflexion hinausgeworfen sind. An diesem Fehler leiden alle Schiller'schen Gedichte, welche sich der Liederform nähern.

Bei den Griechen fällt uns fast mit jedem Dichter die Gattung zusammen, in der er geschrieben. Niemand fällt ein bei Homer ein Lied, bei Anacreon ein Epos, bei Pindar ein Trauerspiel, bei Sophocles ein Lustspiel, bei Aristophanes eine Ode, bei Menander eine Idyll und bei Theocrit ein Possenspiel zu suchen. Die neuen Dichter sind in dem Nachtheil, daß ihnen von Jugend auf Vorbilder aller Dichtgattungen vor Augen stehen und die scheinbar indifferente Sprachform so leicht verführt, in jeder Gattung seine Kräfte zu versuchen. So schrieb der große Epiker Cervantes schlechte Trauerspiele, der große Dramatiker Shakspeare schlechte Epen und Sonnette, der große Lyriker Göthe ebenso schwache Schauspiele wie Romane, und der große Tragiker Schiller verkehrte Lieder und den verzwickten Geisterseher. Lessing und Wieland hielten sich besser in ihren gebührenden Grenzen und Hebel und Jean Paul haben sie nie verlassen, wo nicht etwa der leztere die Novellenform versucht. Seinen directesten Gegensatz fand dieser an seinem specifischen Landsmann Rückert, denn wie der erste sein Lebenlang keinen ordentlichen Vers machen lernte, so hat Rückert als Dichter nie gelernt ungereimte Prosa zu schreiben. Daß aber derselbe Mensch ein guter Lyriker und zugleich ein guter Dramatiker sei, kann man für geradezu unmöglich erklären, da hier die beiderseitigen Lebensanschauungen sich direct entgegengesezt sind, darum ist natürlich, daß in der ganzen Kunst-

geschichte ein dermaßen sich selbst widersprechendes Talent nicht nachzuweisen ist.

Da Schiller seine Gedichte selbst in drei Perioden getrennt hat, so wollen wir sie auch in dieser Ordnung betrachten. Vor allem ist aber zu bemerken, daß unter jenem Titel die verschiednen Ausgaben zum Theil sehr verschiednes zusammengestellt haben. Namentlich die frühsten Gedichte sind in den gewöhnlichen Ausgaben nur mehr oder weniger vollständig aufgenommen. Darum hat sich Eduard Boas ein Verdienst erworben, indem er die apocrypha von Schiller in drei Bänden zusammengestellt hat.

Erste Periode.

Der Abend, von 1776. Eine Phantasie die an die Faustsmonologe erinnert, aber mit der entschiednen Richtung auf ein Unendliches, das sich in Klopstockische Terminologie hinüberzieht. Diese Jugendstücke, in einem Stuttgarter Journal abgedruckt, lassen die Dialects-Atmosphäre leicht erkennen; dem schwäbischen Ohr fließen die Nasalsilben on, un; en, in, ön, än in gleichen Laut zusammen.

Der Eroberer, von 1777. Klopstockisch antike Strophen, aber seltsam je drei Strophen zu einer Stanze zusammengruppiert. Eine seltsam sentimentale Aufwallung gegen das politische Heldenthum von dem nachherigen Historiker. Aber es ist bloße Musik in Worten und ein strenger Gedankengang nicht zu verfolgen.

Hectors Abschied von 1780. Das älteste in die Sammlung aufgenommene, in der Form untadelhafte und sehr populäre Stück. Man sieht wie der Elegiker die tragische Situazion des Epikers sich in ein Duett übersetzen und zurechtstellen muß.

Cäsar und Brutus, wie das vorige in die Räuber aufgenommen, groß gedacht im welthistorischen Sinn.

Amalia von 1780. Auch zu den Räubern; Dithyrambische Elegie.

Aus demselben Jahr ist ein Fragment aus der Äneis, in Hexameter übersetzt, die jedenfalls voller klingen als die Klopstockischen und das Metrum unsrer Sprache gerecht zu machen streben.

Elegie auf den Tod eines Jünglings von 1781, vollständiger bei Boas (auf J. C. Weckherlin). Diß Gedicht spricht ein

etwas wildes Lebensgefühl, das zum erstenmal vom ganzen Begriff des Todes erschüttert wird, nicht ohne Bombast aber dennoch ergreifend aus und in der ersten Fassung hat es sehr specifischen Localcharacter für Stuttgart, sowohl in der Scenerie als auch in den provinciellen Reimen. Das Gedicht Leichenphantasie ist wie eine Variazion desselben Thema's, mir fehlt aber die Zeit der Entstehung.

Der Venuswagen von 1781, damals einzeln gedruckt. Hier tritt jenes noch krankhafte Zwitterpathos deutlich hervor, wo die Sinnlichkeit durch die Sittlichkeit gegeißelt werden soll, während doch der Dichter selbst nach beiden Seiten gezogen wird. Das Stück ist als Document interessant aber in der Form, weil es halb comisch, sehr liederlich.

Mit dem Jahr 1782 treten die Stücke in größrer Zahl auf. Von diesem Jahre sind:

An die Parzen. Zwitterhaft und formlos wie das vorige, eine Laura wird genannt.

Hymne an den Unendlichen. Klopstockisch aber mit der ganzen Schiller'schen Energie in der Diczion.

Die Pest. Man sieht wie sich Medicin und Poesie in des Dichters Kopfe jagen.

Die schlimmen Monarchen. Eine Art Gegenstück zu Schubarts Fürstengruft aber wilder und formloser. Es ist die gereizte Stimmung des Poeten gegen den Druck der Staatsmacht, die ihn von der Poesie drängen will.

Monument Moors des Räubers. Ein bombastischer Hymnus auf sein vollendetes Trauerspiel.

Vorwurf an Laura. Die Laura-Gedichte sind an eine Nachbarin in Stuttgart gerichtet, eine Wittwe wie man glaubt, das meiste scheint reine Phantasmagorie zu sein, wie es der völlig hyperbolische Ton vermuthen läßt. Der Dichter fühlt sich wieder zwischen Sinnenreiz und Idealismus hin und hergezerrt.

Rache der Musen. Ziemlich ordinäre Schmähschrift.

Grabschrift des Physiognomen. Eine deßgleichen auf Lavater.

Zuversicht der Unsterblichkeit.. Das echte satirische Pathos.

Die Messiade und Wieland und Klopstock sprechen seine Vorliebe für den ersten aus, Klopstock's Pathos mußte ihn fesseln aber auch als einseitig wieder loslassen.

Die Winternacht. Realistisch roh aber nicht ohne Energie.

Die folgenden Stücke aus demselben Jahr sind in die Sammlung aufgenommen.

Die Entzückung an Laura, (vollständiger bei Boas: die seligen Augenblicke) Phantasie an Laura und Laura am Clavier sind wieder bombastische Oden, in denen einigemal versucht ist die Reize der Musik in Worten nachzumalen, das übrige geht ins Blaue hinaus.

Das Geheimniß der Reminiscenz ist zwar nicht im Titel aber dem Gehalt nach klarer gedacht, eine Phantasie des Mystikers.

In der Melancholie an Laura glaubt er, es seien ihm nur noch zwei Jahre Leben gegönnt. Am Schluß kommen wieder die stärksten schwäbischen Nasalreime, da er wie zum Hohn die Wörter schöne, Miene; Bühne, Scene zusammenstellt.

Die Kindsmörderin. Auch aus diesem Stück spricht ein derber Realismus, wie einem einzelnen Fall entnommen; die Motive sind aber etwas bunt durcheinandergeschoben und wieder harte Reime.

Der Triumph der Liebe, ein langer Hymnus, wo Schiller ohne Zweifel sich in die weiche Wielandische Manier einzuschläfern sucht.

Graf Eberhard der Greiner von Würtemberg. Ein merkwürdiger Versuch des Dichters das sogenannte spätere Volkslied, eigentlich den bessern Bänkelsängerton auf einen würtembergisch patriotischen Stoff anzuwenden. Das Costüm des Mittelalters ist freilich nicht durchgeführt wie später in Uhlands Romanze; auch ist die Rahmenstrophe mit den „eingespannten Nasen" ein lächerlicher Flecken, aber rüstig und frisch ist es.

An den Frühling, der als Jüngling etwas zu naiv begrüßt wird.

Die Schlacht. Gehört zu den Paradestücken der Declamatoren. Es ist lebendige Anschauung und wahres Pathos vorhanden, aber der rohe Stoff und die Empfindsamkeit stoßen zu nah zusammen und man wird doch lieber eine Beethovensche Schlacht auf dem Clavier hören, wo keine so grelle Dissonanzen vorkommen.

Der Flüchtling wird wohl zwischen Stuttgart und Mannheim entstanden sein. Das Stück malt einen frischen Sonnenaufgang, schließt aber mit einer unklaren Hypocondrie.

Gruppe aus dem Tartarus und Elysium, auf den rhythmischen Contrast beider Stücke berechnet und darum eigentlich eine musicalische Aufgabe.

An Minna. Realistisch, klar und resolut.

Das Glück und die Weisheit. Kühle Allegorie.

Die Größe der Welt. Eine sinnige aber natürlich fruchtlose Bemühung, die Unendlichkeit des Raumes mit der sinnlichen Vorstellung zu erfassen.

Castraten und Männer, findet sich auch etwas abgekürzt und geändert unter dem Titel Männerwürde. Energisches Lebensgefühl aber roh und prosaische Motive. Schiller hat sich dißmal vollkommen in den niedern Styl verirrt, den er Bürgern so energisch vorgeworfen hat; das Gedicht wird darum in den neuen Ausgaben nicht mehr abgedruckt.

An einen Moralisten. Eine nüchterne Abweisung.

Rousseau, wovon nur zwei Strophen in die Werke übergegangen. Das Gedicht ist wichtig um zu constatieren, daß auch Schiller von den Rousseauischen Schriften tief ergriffen gewesen; es hat prächtige Wendungen aber noch mehr nonsense.

Meine Blumen, später umgearbeitet als „die Blumen"; die seelenlose Blume wird erst beseelt als Liebesgruß.

Vom Jahr 1782 ist ein Hochzeitsgedicht für ein Mädchen der Frau v. Wolzogen in Bauerbach, wo sich der Dichter zur Sphäre herunterbegab, für die es bestimmt war, und die Todtenfeier am Grabe des General Rieger, wo der Dichter wieder stark sein persönliches Ergriffensein vom Todesgedanken, übrigens in früher dilettantischer Form ausspricht. Von da hören die Gedichte fast ganz auf. Doch wird aus dieser Zeit das Gedicht die Freundschaft sein, welches in die philosophischen Briefe von Julius und Raphael aufgenommen ist und aus dessen überschwenglicher Freundschaftsempfindung wenigstens der Schluß darum merkwürdig geworden ist, weil ihn Hegel zum Schluß seiner Phänomenologie wieder verwendet hat.

Zweite Periode.

1785 aus der Leipziger Zeit ist das berühmt geworden Lied an die Freude, ein aus den disparatesten Elementen geschmacklos zusammengestoppeltes Product, das für alle Zeiten denjenigen die Handhabe bieten wird, welche uns beweisen wollen, daß Schiller kein Liederdichter gewesen, wofür wir aber keinen Beweis verlangen. Von 1786 ist ein comisches Stückchen des Dresdener Aufenthalts, die Bittschrift an die Körnerische Waschdeputazion, die gegen das Pathos des Don Carlos einen possierlichen Contrast macht. Vom selben Jahr ist die unüberwindliche Flotte, nach einem ältern Dichter, wo übrigens der Dichter seine politische Gesinnung und Vorliebe für den brittischen Constituzionalismus als Sieg der Volksfreiheit sehr energisch ausspricht. Eine unglückliche Leidenschaft zu einer schönen Dresdnerin gaben die Gedichte Freigeisterei der Leidenschaft (bei Boas) oder der Kampf und Resignazion von 1786 und zum zweiten Mai 1787 ein; sie sind theils unklar, theils unerfreulich; vom selben Jahr ist noch eine Widmung des Don Carlos an ein junges Fräulein.

Die Götter Griechenlands 1788.

Alle Gedichte bis hieher haben etwas dilettantisches, einerseits ist die elegische Trauer über die Vergänglichkeit des Irdischen, anderseits ein wilder Humor, der in die Satire über die Schlechtigkeit der Menschen ausbricht, welche Satire wesentlich auf dem ethischen Grundzug dieses Geistes beruht. Mit vorliegendem Gedicht sucht sich die Reflexion eine fixe Form zu gewinnen, und wenn der Dichter entschieden kein lyrisches Talent hat, so hat er hier zum erstenmal sich eine ganz eigne und neue Form der didactischen Dichtung eröffnet. Es ist seine alte Elegie aber in gemildeter gebildeter Form. Nicht mehr die Klage über alles irdische, sondern darüber daß wir das schönere Zeitalter bereits hinter uns haben und so zu sagen zu spät auf die Welt gekommen sind. Aber im Alterthum bloß das Schöne zu sehen und darüber die höhern Mächte des modernen Lebens ignorieren, das ist eben wesentlich eine Illusion des modernen Menschen, die nur so als poetische Stimmung einen Sinn hat; da aber der ernste Ton des Gedichts zugleich zum klaren Denken einladet, so muß die hier ausge-

sprochne Vorliebe für das Vergangne bei näherer Betrachtung sich wieder selbst aufheben und diesen Fortschritt spricht nachher das Gedicht die Künstler aus. Daß die poetische Verherrlichung des Polytheismus unsern Pietisten ein Dorn im Auge ist, das läßt sich denken; dagegen lohnt sich kein Wort zu verlieren. Um aber die Angriffe eines Stolberg ganz zu würdigen muß man die älteste bei Boas erhaltne Gestalt des Gedichts ins Auge fassen.

Die berühmte Frau. 1788.

Auch Schillers Satire hat jezt eine zahmere Form angenommen, sie hat aber weniger bei diesem Tausche gewonnen als die Elegie, denn diß Gedicht, offenbar rasch hingeworfen wie einige schlechte Reime beweisen, nähert sich gar sehr der nüchternen Beobachtungsmanier der Franzosen, so wie eines Rabener, Gellert, Pfeffel und andrer vergeßner Größen der alten Zeit, obwohl das comische Talent unleugbar ist.

Vom selben Jahr ist noch ein Stammbuchblatt für eine junge Freundin.

Die Künstler. 1789.

Diß ist die Palinodie der Götter Griechenlands; nicht der Polytheismus, sondern die Kunst ist es was uns das Alterthum groß erscheinen läßt und die Kunst haben wir Moderne nicht nur gerettet, sondern weiter geführt, ja sie schon nahe an die Grenze gebracht, wo die Schönheit und Wahrheit identisch werden. Das könnte man eine Prophezeihung auf die Schelling-Hegel'sche Philosophie nennen. Diß Gedicht ist also das Gegentheil der Elegie, es ist ein Jubelhymnus und Triumphgesang, aber ein didactisches Poem, das dem Volk reine Hieroglyphe bleibt und den wissenschaftlich gebildeten an die Kunstgeschichte und ihre Paragraphen erinnert, welche in Reimen doch nie ganz rein aufgehen. Das Gedicht ist darum eigentlich für elegante denkende Leser, welche nicht bis zur Helle der Philosophie vordringen wollen, und es hat sich von Anfang einzelne begeisterte Bewundrer gewonnen, die es als ihre Specialität betrachten mögen.

Vom selben Jahr ist ein Gedicht Trost am Grabe an eine junge Frau zu Weimar (bei Boas) und die Hochzeit der Thetis, frei nach Euripides.

Dritte Periode.

Mit der Epoche seiner Verheirathung beginnt der Dichter die lezte reichste Sammlung seiner rhythmischen Stücke, die er als die reifsten anerkennen mußte. (Doch hat er in den ersten Jahren von 1790 bis 94 gar nichts gedichtet.) Denn obwohl er jezt immer ernster dem tragischen Lorbeer nachrang, wo er als erster der Nazion bereits anerkannt war, so war doch besonders die Verbindung mit Göthe die nächste Veranlassung, daß er im Wettstreit mit diesem sich in Balladen und Epigrammen versuchte; hie und da führten ihn Situazionen des Lebens auch wieder in lyrische und seine Studien in didactische Ergüsse. Wir wollen aber von hier an die Gedichte nicht mehr chronologisch betrachten, da der vollendete Künstler sich jezt über die Zeit erhaben fühlte, sondern versuchen die Stücke ästhetisch zu rubricieren. Die Gedichte werden ohnehin jezt in dieser Folge gedruckt.

Lyrische Stücke.

Die Begegnung, 1797. Reine Octaven, wie ein Fragment aus einem Epos.

An Emma, 1796. Gewöhnliche Sentimentalität.

Das Geheimniß, 1797. Liebesglück pathetisch gefeiert.

Die Erwartung, 1796. Ein rhythmisches Kunststück, zwischen die Octavstanzen ist ein Refrain eingeschoben, der den Gegensatz des 2- und 3füßigen Tacts characteristisch verwendet.

Der Abend, 1795. Nach einem Gemälde. Klopstockische Strophen.

Sehnsucht, 1801. Sehnsucht nach Italien oder ins Ideenland.

Der Pilgrim, 1803. Sehnsucht ins Unendliche.

Die Ideale, 1795. Jugendideale und Mannestrost.

Des Mädchens Klage, 1798. Gehört der Wallensteinischen Thecla an. Trost in Thränen.

Thecla, eine Geisterstimme, 1802. Schließt sich an das vorige.

Der Jüngling am Bache, 1803. Die Einheit fehlt, der Jüngling klagt zuerst über die Flucht des Lebens und will nachher eine Höherstehende zu sich niederziehn.

Die Gunst des Augenblicks, 1802. Künstliche Anweisung zur Freude.

Berglied, 1804. Schweizerphantasie durch die Scenerie des Wilhelm Tell veranlaßt.

Der Alpenjäger, 1804. Ebenso aber legendenhaft.

Der Besuch oder Dithyrambe, 1797. Göttlichkeit der Poesie.

Die vier Weltalter, 1802. Die Weltgeschichte construiert.

Punschlied, 1803. Die Elemente des Punsches symbolisiert, der Punsch hat aber von der Zahl 5 seinen Namen.

An die Freunde, 1802. Resignazion in das stille Weimar.

Punschlied im Norden zu singen, 1803. Der Punsch als Weinsurrogat.

Nadowessische Todtenklage, 1797. Ganz gegen die Art des Dichters hat er den Bericht eines Reisebeschreibers objectiv dargestellt.

Kampf und Ergebung, 1802. Merkwürdiges Geständniß des Dichters (bei Boas).

Antikisierende Elegien.

Diese Schiller eigenthümliche Form haben wir oben in den Göttern Griechenlands zuerst gefunden und hier wird sie weiter ausgebildet. Sie sind in vollendeter Eleganz der Form ausgeführt.

Cassandra, 1802. Qual des Wissens ohne Macht des Handelns.

Das Siegesfest, 1803. Die Elegie wundervoll zum halben Idyll verklärt.

Klage der Ceres, 1796. Die Herrlichkeit des Frühlings in rein elegischem Sinn in den Schmerz der Trauer getaucht, der in die Fabel der Proserpina gekleidet ist.

Bürgerlied oder das eleusische Fest, 1799. Der Gedanke, daß mit dem Uebergang des Jägerlebens zum Ackerbau der Anfang aller Gesittung und damit der Fortschritt zu jeglicher Cultur bedingt ist, ist in einer Weise ausgeführt, daß der elegische Anfang sich zur vollen Idylle in Schillers Sinn verklärt und vergeistigt.

Distichen-Elegie.

Der Spaziergang, 1795.

In der schönen griechischen Form besingt der Dichter einen persönlichen Gang ins Freie; seine leicht symbolisierende Natur knüpft aber an die nächsten plastischen Motive die sämtlichen Elemente des Menschen-

und Bürgerlebens und der gesamten Cultur-Entwicklung. Der antiken Einfachheit der Elegie gegenüber ist das freilich eine schwindelnde Gedankenverbindung, aber das Gedicht gehört sicher zu Schillers eigenthümlichsten Schöpfungen im Gebiet rhythmischer Poesie.

Pompeji und Herculanum. 1796.

Er beschreibt objectiv gründlich die italienischen Ausgrabungen und die alte Welt wird dem sinnenden Geist eine völlige Wirklichkeit; diese Illusion ist bis an's Ende fest gehalten; weil aber das Ganze nur ein Traum ist, so wirkt die Reflexion über das Gedicht um so elegischer.

Die Sänger der Vorwelt. 1796.

Der Dichter beneidet die Sänger des Alterthums, die in unmittelbarer Wechselwirkung mit ihrem Publicum gestanden haben, was den Neueren fehle.

Der Tanz. 1795.

Die Anschauung eines Tanzsaals führt den Dichter auf das allgemeine Gesetz der Harmonie, das die Welt regiert.

Das Glück. 1798.

Die Idee tritt nur dem Begünstigten ins Leben; sie ist nicht wie andre Güter durch Anstrengung zu erkaufen; die erste Organisazion bestimmt die Grenze des Individuums.

Natur und Schule oder der Genius. 1795. Das Genie bedarf nicht des Systems, es ist sich selbst Gesetz.

Parabolisch, Symbolisch, Didactisch.

Das Lied von der Glocke. 1799.

Alle tieferen specifisch geistigen Naturen werden mehr durch das Ohr als durch das Auge erregt; ja man kann die Menschheit nicht unpassend in Augen- und Ohrenmenschen abtheilen. Das Auge ist der Sinn des Verstandes, der sinnlichen materiellen Gegenwart, das Ohr der Sinn des ahnenden Gefühls aber auch der scharf denkenden Vernunft. Wir haben in Göthe eine griechische plastische Natur erkannt, die auf's Auge basiert ist; Schiller wie Shakspeare waren mehr Ohrenmenschen, sie haben kein Verhältniß zur bildenden Kunst aber ohne Musiker zu sein, sind beide dem Zauber der Töne hingegeben; daß damit auch ihre hohe Sprachvirtuosität zusammenhängt versteht

sich. Aus dieser Grundstimmung ist auch Schillers geistige Erregung durch den Glockenton zu erklären; von diesem Eindruck sinnlich ergriffen muß er ihn in seine geistige Lebendigkeit vertiefen und so ist es ein schöner Gedanke, von einem so äußerlichen Motiv aus die bunten Bilder des Menschenlebens in uns hervorzurufen, wie sie diß prächtige Werk an uns vorüberführt. Es zeigt die ganze Fadheit seiner halbfranzösischen Bildung, wenn Schlegel diß Gedicht lächerlich machen wollte durch das französische Witzwort il parle à propos des bottes, womit man einen ganz im äußerlichen versenkten Menschen bezeichnet; daß hier das Gegentheil vorliegt ist klar. Ob es aber wohl gethan war, diß Werk mit einer Glockengießerwerkstatt auf die Bühne zu stellen ist eine andre Frage; daß man es als Cantate vortragen kann ist natürlich, aber die Decorazion der Werkstatt und des Meisters Schurzfell müssen uns beleidigen, weil sie im Gedicht die völlige Nebensache sind und hier sich in die Mitte drängen. Es ist vielmehr ein bloßes Declamazionsstück. Die rührige Hausfrau, der nächtliche Brand und die durch die Revoluzion veranlaßte Aufruhr- und Schreckens-Beschreibung sind die unsterblichen Lichtpuncte dieses in seiner Art einzigen Gedichts, um das uns fremde Nazionen beneiden.

Das verschleierte Bild zu Sais, 1795.

Der symbolische Sinn scheint mir zu sein: Weh dem der die Unmittelbarkeit des religiösen Glaubens wegwirft, ehe er durch des Geistes Arbeit die Wahrheit der Wissenschaft sich errungen hat; denn der bloße Spötter wird zu Schanden.

Die Theilung der Erde, 1796. Das wahrhafte Glück des Idealismus.

Das Mädchen aus der Fremde, 1796. Allegorie des Frühlings als Freudespenders.

Das Reich der Schatten oder das Ideal und das Leben, 1795.

Mit diesem Gedicht hat Schiller wohl am allerentschiedensten dem Realismus der Welt, der Lebensansicht eines Göthe, den ewigen Krieg geschworen, denn es ist hier am bestimmtesten ausgesprochen, daß bloß der reine Gedanke die einzige souveräne Macht ist, die sich jede irdische Potenz unterwirft und als Sieger dasteht. Ob sich das in einem Gedicht gut und vollständig sagen ließ, wollen wir nicht entscheiden.

Die Macht des Gesanges, 1795. Die ideale Kraft der Musik.

Würde der Frauen, 1795. Durch den wieder gebrauchten Contrast 2- und 3silbiger Rhythmen soll die härtere Mannesnatur gegen die weichere und bessere weibliche Natur characterisiert werden, aber das Ganze ist wie man sieht bloß eine Galanterie, der es in Wahrheit nicht Ernst sein kann und es ist auch so flüchtig ausgeführt, daß der Dichter die Hälfte der Strophen wieder herauswarf.

Hoffnung, 1797. Die Unsterblichkeit.

Die deutsche Muse, 1800. Stolz ihrer Unabhängigkeit.

Die Antiken zu Paris, 1800. Etwas zu patriotisch gedacht.

Das Mädchen von Orleans, 1801. Gegensatz von Voltaire's Pucelle und der seinigen, freilich vom einseitigen Standpunct gesehen.

Die Worte des Glaubens, 1797. Kantische Philosophie soll mit dem Gefühl vereinbart werden.

Die Worte des Wahns, 1799. Der Geist kann unter uns nie unmittelbar geschaut werden. Ist tiefer als das vorige.

Zwei Sprüche des Confucius, 1795 und 1799. Problematische Lehren wie die Originale.

Licht und Wärme, 1797. Ideal und Natur zu vereinen.

Breite und Tiefe, 1797. Der Gedächtnißmensch und der Philosoph.

Das Spiel des Lebens, 1796. Niedliche Allegorie die im Ton an Göthe's Puppenspiele erinnert.

Der Antritt des neuen Jahrhunderts, 1801. Der Idealist sucht das Glück nicht in der Welt sondern in sich.

Abschied vom Leser, 1795. Drei bescheidne Octavstanzen, die das Gegentheil des Horazischen aere perennius aussprechen.

An Personen.

Dem Erbprinzen von Weimar, als er nach Paris reiste, 1802. Erinnerung an Bernhard von Weimar.

An Göthe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte, 1800. Gerechter Vorwurf und noch zu viel Condescendenz.

An Demoiselle Slevoigt zur Hochzeit, 1797. Gelegenheitsstück.

Ein ähnliches Hochzeitlied um 1801 bei Boas, reines Impromtu.

Poesie des Lebens, 1795. Warnung an einen Kantianer die systematische Weltbetrachtung nicht zu übertreiben.

Wilhelm Tell, 1804. Widmung an Dalberg.

Humoristische Stücke.

Pegasus im Joche, 1795. Die Idee in der Knechtsarbeit ist dißmal mit prächtigem Humor und höchlich comisch ausgeführt. Seltsam ist uns jezt, daß man zu jener Zeit das Englische noch als eine wildfremde Sprache betrachtete, sonst hätte der Dichter schwerlich sein Stück mit dem seltsamen Reime Poet und Heumarkt eröffnet.

Shakspeare's Schatten, 1796. Im elegischen Distichon, aber eigentlich eine Parodie des Virgil. Hier hat sich Schiller wohl am bittersten darüber ausgesprochen, wie verschieden das deutsche Publicum sich zum englischen der Bühne gegenüber verhält. Die Ausführung dieser Satire ist aber hochcomisch.

Jeremiade, 1796. Eine ähnliche Klage über die hausbacknen Deutschen.

In das Folio-Stammbuch eines Kunstfreundes. Zierlicher Scherz.

Zum Geburtstag der Kirchenräthin Griesbach, 1796 (bei Boas). Allerliebster Scherz für den kleinen Karl v. Schiller. Die Kirchenräthin Griesbach war eine der wenigen Personen die ich im Jahr 1827 noch aus der alten goldnen Zeit zu Jena bei Frau v. Wolzogen als freundliche alte Frau gesprochen.

Der Fuchs und der Kranich, 1796. Derbe Satire auf Nicolai (bei Boas).

Die Weltweisen, 1795. Eine Burleske wo der philosophische Dichter sich selbst Blumauern nähert.

Die Philosophen, 1796, ist nur wenig ernster.

Kant und seine Ausleger, 1796, mit Recht berühmt geworden.

Die Flüsse, 1796. Satire auf die deutschen Provinzen.

Antikes Epigramm.

Wir können aus den Gedichten dieser Gattung nur einige bedeutendere nennen.

Die Johanniter, 1796. Preis des Christenthums.

Deutsche Treue, 1795. Deutsch patriotischer Stoff im antiken Vers, aber mit satirischer Pointe auf das italische Pabstthum.

Columbus, 1795. Der Geist allein thut Wunder.

Ilias, 1795. Für die Einheit.

Die Antike an den nordischen Wandrer, 1795. Spricht wieder recht scharf den Gegensatz zu Göthe aus.

Nänie, 1799. Ruhm adelt den Tod.

Archimedes und der Schüler, 1795. Idealität der Wissenschaft.

Votivtafeln, 1796. Eine lange Reihe Epigramme im Sinn des Idealismus.

Kleinigkeiten, 1795. Vortrefflich die drei ersten, die den Hexameter, das Distichon und die Octavstanze characterisieren.

Parabeln und Räthsel.

Vom Jahr 1802. Diese Spiele des Witzes wurden veranlaßt durch die Uebersetzung und Aufführung der Turandot, so zwar, daß man für jede Aufführung wieder neue Räthsel vor das Publicum brachte, um die Unterhaltung picanter zu erhalten. (So sagte mir Frau v. Schiller.)

Modernes Epigramm.

Richtiger würde man dem griechischen Epigramm das römische gegenüber stellen, denn für uns ist Marzial der Vater des modernen Epigramms, das eigentlich bloß witzig und in den meisten Fällen maliziös ist. Wir haben oben in den lezten humoristischen Stücken Beispiele angeführt; die meisten finden sich aber in den Xenien, welche mit Göthe gemeinschaftlich in die Welt geschickt wurden und deren Autorschaft jezt nicht mehr rein auszumitteln ist. Man findet eine reiche Sammlung davon bei Boas, nebst den Deutungen.

Balladen.

Sie sind, wie schon erinnert, großen Theils durch Mittheilung und Wetteifer mit Göthe entstanden, den Stoff zum Ibycus will Göthe sogar Schillern überlassen haben. Man wird leicht sich darüber verständigen, daß Göthe's Balladen zierlicher sind, die Schiller'schen

sind oft von einer größern rhetorischen Fülle und Energie und darum größrer Schwere der Localfarben, und die ideelle Richtung ist auch hier natürlich die herschende. Sie gehören zum Theil zu den populärsten Arbeiten Schillers.

Der Ring des Polycrates 1797.

Der Begriff der antiken Nemesis kann im modernen Lied nur den Sinn eines neckischen Räthsels haben und darum ist der ethische Gehalt unbestimmt.

Die Kraniche des Ibycus 1797.

Auch hier waltet die Nemesis aber sie wird zur natürlichen Rächerin ohne Wunder. Die Schönheit dieses Gedichts scheint mir hauptsächlich in der eingeschobnen plastischen Ausführung des tragischen Chors zu liegen und das hätte Göthe nicht in dieser Weise behandeln können; von dort aus strömt die pathetische Gewalt auf die sonst kahle Fabel. Es ist das erste mit Recht für classisch geachtete Stück.

Hero und Leander. 1801.

Die Handlung ist zu einfach und zu bekannt, darum muß der Dichter sich mit rhetorischer Kunst helfen, was aber dem Balladenstyl widerspricht. Es fällt aus der Gattung; auch muß ich die Stelle tadeln, wo es heißt, die Liebe unsrer Liebenden habe schon dreißig Sommer gedauert, was heißt das? Für Tage scheint es zu wenig, und denkt man dabei an Jahre, so wird es comisch.

Die Bürgschaft 1798.

Eine Version der Freundschaftssage, die freilich uralt aber eben so sicher sehr schwach motiviert ist. Es ist unglaublich, daß ein Meuchelmörder solchen Aufschub erhält, und lächerlich daß er aus dem ganz unwichtigen Grund, einer Schwester Hochzeit mitzufeiern das Leben seines besten Freunds auf's Spiel setzt; diese Mängel konnte Schiller nicht ändern und der dreifache Bund am Schluß ist auch ein Ueberfluß von Sentimentalität.

Der Taucher. 1797.

Diß ist das zweite classische Stück und in Hinsicht der Sprach-Virtuosität eines der herrlichsten Werke des Dichters. Der Stoff hat hier wenig geboten, er ist wieder zu sentimental, aber die plastische Zeichnung des Abgrunds ist überwältigend und die Poesie hat nicht viel von solcher Energie je hervorgebracht. Der tragische Schluß steigert frei-

lich die Wirkung, aber auch ohne diesen Kunstgriff kann dieses Werk mit den schönsten Götheschen Balladen den Wettkampf wagen.

Ritter Toggenburg. 1797.

Dißmal hat den Dichter die übermäßige Sentimentalität des Stoffes verführt und er hat ein schwächliches Product geliefert; solchen Mißgriff hätte Göthe nicht machen können.

Der Kampf mit dem Drachen. 1798.

Der Dichter hat diß Stück Romanze genannt, wahrscheinlich wegen des mittelalterlich gedachten fabelhaften Drachens. Auch das Pathos des Gedichts ist der mittelalterliche Begriff des mönchischen Gehorsams. Allein dieses Thema konnte der Dichter nur durch weitläufiges Räsonnement zur Darstellung bringen und diese Geschwätzigkeit ist das Gegentheil dessen was wir jezt unter dem echten Romanzenstyl verstehen, der lauter Handlung und strenger Laconismus ist. Es ist hier eher ein mittelalterliches conte, eine Erzählung.

Der Gang nach dem Eisenhammer. 1797.

Diß ist Schillers dritte classische weltberühmte Romanze. Dißmal hat ihm der Stoff aber besser vorgearbeitet als im Taucher und den Kranichen, denn es ist eine der rührendsten Sagen des Mittelalters. Aber auch in der präcisen adäquaten Ausführung und Entwicklung hat Schiller sich selbst übertroffen, und wie mit dem Tell haben dißmal Sage und Dichter zusammen ein Meisterstück zu Tage gebracht. Mit den Kranichen hat das Stück noch die Aehnlichkeit, daß der plastischen Beschreibung des tragischen Chors hier die priesterliche Messe als Mittelmotiv mit plastischer Ausführung gegenübersteht.

Der Graf von Habsburg 1803.

Ein schön ausgeführtes Gedicht, dessen Pointe aber auf gelehrter Combinazion historischer Momente beruht, daher es keinen unmittelbar populären Effect machen kann.

Der Handschuh. 1797.

Eine spanische Anecdote des Ponce de Leon, die zwar zu einer Romanze nicht Stoff genug bot und hier Erzählung genannt ist, da der Dichter aber wieder die Hauptpartie der wilden Bestien mit plastischer Lebendigkeit geschildert hat, so hat er auch diesem Gedicht zu einem hohen populären Effect verholfen und es darf seinen Haupt-

stücken beigezählt werden. Die Spanier haben den Stoff sogar aufs Theater gebracht und ich bemerke noch, daß die Lesart des Verses

Und er wirft ihr den Handschuh ins Gesicht

die ursprüngliche echte war, wofür man aber auch eine spätre gemilderte

Und der Ritter sich tief verneigend spricht

als von Schillers Hand stammend anführt; in diesem Fall hätte er der Courtoisie zu viel geopfert und die Ausgaben sind mit Recht zur alten Lesart zurückgekehrt.

Zum eigentlichen Epos hatte Schillers Natur nicht die erforderliche phlegmatische Stätigkeit; er spricht zwar eine Zeit lang von einem Epos auf Friedrich den Großen in Octavstanzen; aber das war nur in der Vorstellung schön, machen konnte er es nicht. Villeicht einen Anlauf in die Form kann man darin finden, daß er 1792, zu einer Zeit wo ihn seine Krankheit an eigner Produczion hinderte, zwei Bücher der Äneis in laxe Octavstanzen übersetzte; er sagt selbst, sie seien Wielands Idris und Oberon nachgebildet und man bedürfe dieser lyrischen Form um den Wohllaut des Latein in unsrer rauhen gothischen Zunge einigermaßen nachzustammeln; aber freilich die Continuität die eigentlich das Wesen des antiken Epos ausmacht, ist durch diese moderne ariostische Gruppierung in Stanzen aufgegeben und der sentimentale Character des Gedichts tritt uns jezt erst recht schlagend entgegen; das war aber auch was Schiller anzog; es sind die beiden tragischsten Gesänge II und IV.

Indem wir uns nun zur dramatischen Form wenden, wollen wir zuerst der Uebersetzungen aus dem Griechischen gedenken. Schiller hatte schon in der Jugend die alten Sprachen gelernt, aber er sagt selbst, erst nach Abschluß des Don Carlos habe er ernstlich daran gedacht, sein dramatisches Talent durch das Studium der Griechen zu reinigen. Es fiel diß in die Zeit seiner glücklichen Bräutigamstage, also 1788, 1789, wo er mit den beiden Schwestern von Lengefeld über seine Plane und Studien verkehrte. Frau von Wolzogen sprach noch im Alter mit Begeisterung von diesen Stunden, wo sie die Griechen zusammen studierten. „Da fiel es uns wie Schuppen von den Augen" sagte sie mir. Ob es besser gewesen wäre Schiller hätte damals den

Shakspeare recht gründlich studiert, diese Frage möchte ich nicht entscheiden; dieser hätte ihn schneller belehrt, die Griechen zwangen ihn die moderne Form aus sich selbst neu zu schaffen und sie wurde dadurch selbständiger, nazionaler, freilich nach manchen Mißgriffen und leider zu spät für sein so kurzes Leben. Die beiden Stücke von Euripides, Iphigenia in Aulis und Scenen aus den Phönicierinnen sind im englischen Jambus und die Chorgesänge im Reimvers übersetzt, was der jetzigen strengen Nachbildung nicht mehr genügen will, dafür wirken sie aber sicher auf den deutschen Leser viel energischer als unsre philologischen Uebertragungen und sie haben ihre eigentliche Wichtigkeit darin, daß sie in Schillers zweiter Periode auf seine Sprach- und Versbildung von Einfluß waren; er hatte den englischen Jambus im Carlos ziemlich auffallend dem Lessingischen Vorbild nachgebildet; nach jenen Proben wurde derselbe im Wallenstein selbständiger. Zu bemerken ist noch daß in der Iphigenia das Fremdwort Armee, das öfters wiederkommt, uns jezt beleidigt.

Ehe wir aber Schillers eigne Dramen besprechen, müssen wir zweier lyrischer Spiele gedenken, das erste Semele früh von 1782 zuerst als lyrische Operette, wo es ziemlich flüchtig geschrieben scheint, offenbar eine Wirkung des Effects, den die Oper beim Dichter hinterlassen hatte; später wurde das Gedicht etwas reiner aufgestellt und einigermaßen in den Ton von Göthe's Prometheus gebracht, freier Rhythmus, selten gereimt, doch ist vielmehr leidenschaftliche Bewegung als bei Göthe, das Gedicht hat ebenso schwache als anziehende Stellen, aber zum Operndichter war Schiller nicht geboren. Das zweite Stück die Huldigung der Künste, vom Ende seiner Laufbahn 1804, für die russische Prinzessin die den Weimarer Erbprinzen geheirathet, ist etwas theoretisierend und auch auf Gesang berechnet, aber für solche diplomatische Repräsentazionen hatte Göthe viel mehr Tact und Geduld.

Wir betrachten jezt Schiller auf demjenigen Gebiet auf welchem seine eigentliche Mission und Lebensaufgabe gelegen, der erste tragische Dichter deutscher Zunge zu werden. In allem andern ist er Dilettant, hier ist er unbezweifelter Meister, aber seine kurze Laufbahn war ein stätiges Wachsthum vom unsichern Dilettantismus zu immer sichererer

Fertigkeit und Meisterschaft in seiner Kunst, so daß er mit seinem eigentlichen Meisterwerk aus dem Leben geschieden ist. Alle Dichter, welche ihre Laufbahn in gewissem Sinne abgeschlossen haben, werden leicht drei Perioden unterscheiden lassen; zuerst zeigt sich das Talent in seiner unvermittelten Natürlichkeit Halbwildheit und Energie; in der zweiten wo sie durch die Critik aus dem ersten Traume geschreckt sind tritt ein Kampf zwischen Talent und Bildung ein und diß ist dann ihr critischer Reinigungsproceß, der zwar Fortschritte, aber keine formvollendeten Werke liefert. Erst wenn die Bildungselemente in der geistigen Gährung verarbeitet und überwunden sind, dann macht sich die freie Natur wieder Raum, das Individuum fühlt seine Schranken, findet sich aber darin und kehrt zur zweiten Naivität zurück und diß ist die dritte Periode oder das relative Greisenalter der Künstler, das bei manchen, die nur ein kurzes Leben genießen verhältnißmäßig früh eintreten kann. Unser Schiller hat diesen Verlauf und Proceß villeicht gründlicher und reinlicher als ein andrer Dichter in sich durchgemacht, denn er hat für jede Periode drei Hauptwerke geliefert. Die Naivität seiner Jugendperiode ist indiciert in den Räubern, Fiesco und Cabale und Liebe; die Periode der Entzweiung zwischen Talent und Bildung ist deutlich erkennbar in Don Carlos, Wallenstein und Maria Stuart; endlich kehrt er zur Altersnaivität zurück in seinen vollendeten Meisterstücken Jungfrau von Orleans, Braut von Messina und Wilhelm Tell, womit der Kreißlauf dieses Genius völlig abgeschlossen war.

Erste Periode.

Die Räuber. 1781.

Phantasien wie sie diesem Stück zu Grund liegen finden sich öfters in der Literatur. Am merkwürdigsten war mir, daß in den altböhmischen Gedichten der Königinhofer Handschrift, die dem dreizehnten Jahrhundert angehören sollen, mehrere eine auffallende Familienähnlichkeit damit bekunden; man könnte sich einbilden Schillers villeicht böhmische Mutter habe das Kind mit diesen Wiegenliedern eingeschläfert. Es ist dabei von keinem Belang ob diese Gedichte echt und alt sind, denn sind sie es nicht, so sind sie aus einer alten Chronik versificiert.

Nächst dem sind es die spanischen Schauspiele, namentlich auch Calderon, welche uns ganz ähnliche Charactere und Situazionen vorführen. Die eigentliche Quelle des Stücks wird aber auf dem englischen Theater zu suchen sein; da wir aber gewiß wissen, daß der junge Schiller weder spanisch noch englisch gelesen hat, so müssen wir die unmittelbare Quelle wo anders suchen. Wir wissen, daß er schon in der Academie viel französisch las; so gut als Rousseau wird ihm auch Voltaire in die Hand gefallen sein und ich behaupte, die erste Veranlassung zu diesem Trauerspiel gab Voltaire's Comédie: L'enfant prodigue, der verlorne Sohn, wie Schiller selbst in einem Brief an Dalberg sein Stück bezeichnet.

Nach der Virtuosität des betreffenden Schauspielers (zuerst Ifflands) so wie nach Schillers eigner Vorrede ist man häufig geneigt Franz Moor als den Hauptcharacter zu fassen, aber der Fabel nach ist er durchaus der secundäre. Schiller selbst vergleicht seinen Franz mit dem Shakspearischen Richard; er las den damals neu herausgekommenen Shakspeare in der prosaischen Uebersetzung von Eschenburg. Dieser Einfluß Shakspeares ist unverkennbar er hat vor allem die Prosaform des Stücks bestimmt, aber das combinierte sich erst hinterher mit der Hauptfabel.

Das Stück von Voltaire, das aus verschiednen Gründen comédie heißen mußte, weil es im Conversazionston zum Theil im vertrautesten geschrieben ist, weil es comische und tragische Motive mischt, weil es nicht im Alexandriner sondern in fünffüßigen Jamben geschrieben ist und so in jeder Beziehung ein wenig an's englische Drama erinnern soll, dieses sogenannte Lustspiel hat in Wahrheit schon die ganze tragische Substanz in sich, welche Schiller in seine Räuber herübernahm; die beiden Brüder, der Vater, die Geliebte stehen sich ganz analog; der Unterschied ist nur der, daß der jüngere Bruder hier ein bornierter Pedant ist und daß beiderseits es nicht zu blutigen Conflicten kommt, weshalb dem Stück noch eine freilich bittersüße Versöhnung möglich war. Schillers Natur mußte die einmal vorhandne Dissonanz bis zu ihrer grellsten Consequenz weiterführen, der leichtsinnige Sohn mußte Räuber und Mörder werden und der zweite Sohn mußte Intricant und Bösewicht, mit einem Wort, er mußte in die Maske eines bürgerlichen Richard geworfen werden und so war Voltaire und Shakspeare

unter Einen Hut gebracht. Auf dieser Combinazion beruht der ganze dramatische Gehalt der Räuber.

Wie ist aber der pathetische Gehalt des ganzen Stücks in unsrem Dichter lebendig geworden? das ist die Hauptfrage. Mit einer willensstarken Seele in einem nicht schwachen aber zarten Körper aufgewachsen war Schiller eine von den Naturen, denen der Genius der Herrschaft über schwächere angeboren war; man wird in jeder Knabengesellschaft Individuen treffen, welche in dieser Weise die Cameraden beherschen, und diese Herschnatur tritt hier im Gewand der Dichtung in ihrer vollen Entfaltung auf. Man denke sich zu dieser unbändigen Kraft noch das äußerliche Hemmniß, daß der pedantische Mechanismus der Academie-Erziehung durch Widerspruchsgeist den Trotz noch steigern mußte; so läßt sich denken, wie sich die kräftigen Naturen um den kräftigsten ihres Kreises geschaart haben und sich aus der weltscheuen Abgeschlossenheit in eine weltunbekannte Ferne hinausphantasierten und ihrem Räuberhauptmann mit Leib und Seele, auf Leben und Tod sich zu ergeben schwuren. Während der Dichter mit seiner Diczion in der Unmittelbarkeit der modernsten Welt steht denkt er die ihm unbekannte Welt in Formen wie sie eine längst vergangne Zeit voraussetzen. Er mag an die Zeit des Abenteurers Trenk gedacht haben und verlegt sein Stück in den siebenjährigen Krieg; Dalberg verlangte nachher die Zeit des Kaisers Maximilian, was gewiß ein Mißgriff war; eher hätte man sollen an die Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege denken, die Zeit des Simplicissimus, wo solche Unordnungen wohl noch denkbar waren. Mit Zahlen nimmts der Dichter ohnehin nicht genau, da kommen vierzigtausend Ducaten Schulden, fünfhundert Soldaten, sechzig vom Pulverthurm Verschüttete, Flaschen Branntweins getrunken, vierzig Gebirge wiederhallen u. s. w Alles muß mit dem Styl des Stücks über das Maß schweifen. Die Hyperbel ist die stehende Manier des Dichters, sie ist ihm das was dem jungen Shakspeare das Wortspiel war.

Die Grundlage des ganzen Stücks ist des Dichters melancholisches Naturell; bei erwachter Pubertät fühlt der Jüngling den ganzen Reiz des Daseins, aber dem Melancholicus ist der Schmerz über die Hinfälligkeit und Vergänglichkeit die tiefe alles übertönende Baßsaite; der sanguinische Göthe hat diese Dissonanz im zahmen Werther

abgethan, hier soll mit dem Individuum und seinem Schmerz gar die ganze moralische Welt zusammenbrechen. Es ist hier nicht die Trauer allein über den Tod, es ist der ethische Grundzug des Zorns über die menschliche Schwäche und Lasterhaftigkeit, welche dem Dichter den Griffel in die Hand drückt. Verirrte Gutmüthigkeit geht an der schleichenden Bosheit und Niederträchtigkeit zu Grunde, das der Anlage nach Herrlichste am Gemeinsten Niedrigsten und der Schaden erweist sich hinterher als unwiederbringlich, als verlornes Leben, verfehltes Lebensglück und darum der ungeheure, unendliche Schmerz, die Spitze des elegischen Pathos dieser Lebensbetrachtung.

Karl Moor ist also der Principalcharacter, er ist der hypostasierte Dichter selbst, der seinen angebornen Herschtrieb an der widerstrebenden Welt zerschellen sieht, und diese widerstrebende Welt stellt sich ihm (wie dem Faust sein Mephisto) in dieser Caricatur des Bruders Franz gegenüber, welcher aber allerdings nur durch das shakspearische Vorbild bis zu dieser Verworfenheit hinaufcarikiert wurde. Es ist um prägnante Situazionen zu thun; Fabel und Intrike können bei solcher Glut nicht mit Umsicht entworfen und angelegt sein, sie werden übereilt; so ist der alte Graf eine bloße Puppe in der Hand des Verführers, der Betrüger Hermann ist nur hereingeschoben wo ihn der Dichter gerade braucht uud endlich das Fräulein Amalia ist die lyrische Quintessenz Klopstockischer Sentimentalität, die nirgends in dramatischen Fluß zu bringen war; es ist ein Weib wie sie der der Welt noch unkundige Dichter lieben mußte. Unter den Räubern ist wenigstens Spiegelberg der individuell gezeichnete gemeine Beutelschneider, die andern sind ohne abstracte Tapferkeit und Treue gegen den Meister; in der zweiten Hälfte ist der alte Daniel eine Characterfigur, die für Schillers comisches Talent Zeugniß ablegt; endlich sind zwei Geistliche eingeführt, ein catholischer Pater dem Räuber Moor gegenüber, der ebenfalls zur comischen Folie dient, und dann dem Franz gegenüber der protestantische Pfarrer Moser, der den verstockten Sünder seinen Herrn mit Muth und Trotz bekehren will und so ein tragisches Werkzeug wird.

Daß bei so wild herausphantasierten Situazionen die Cohärenz des Ganzen leiden mußte ist natürlich; der Dichter dachte beim Schreiben gewiß nicht, daß sein Werk auf die Bühne gelangen werde.

Aber ein edler deutscher Mann, Präsident Dalberg in Mannheim dachte anders; er wußte diese Kraft zu erkennen und zu schätzen, setzte sich mit dem jungen Dichter, der sein Stück auf eigne Kosten hatte drucken lassen, in Verbindung und dieser suchte nun nach Dalbergs Vorschlägen das Stück für die Bühne einzurichten; man hat es aber in Schillers Werken wieder in der ersten Gestalt abgedruckt, meiner Meinung nach mit Recht. Die bei Boas aufbewahrten Veränderungen für die Bühne machen das Ganze nicht besser, es bleibt incohärent, einiges wird sogar schlimmer. Wir wollen jezt versuchen, dem Gang des Stückes einigermaßen auf der Ferse zu folgen.

Erster Act. Das Stück spielt zwischen den deutschen zusammengrenzenden Provinzen Franken, Sachsen, Böhmen, Baiern. Eine reichsgräfliche Familie Moor ist in Franken ansäßig, auf dem Gut in seinem Schloß wohnt der alte Moor mit dem jüngern Sohn und einer Anverwandten in ziemlicher Einsamkeit, der ältre Sohn studiert in Leipzig. Die erste Scene exponiert den Gegensatz der beiden Brüder vom Standpunct des verleumdenden jüngern. Man kann hier zunächst an das Verhältniß von Edgar und Edmund in Shakspeare's Lear erinnert werden, das wohl auf die Situazion gewirkt hat; die Exposizion ist im Ganzen gut und verständig angelegt. Nachdem der schwache Alte durch den Schurken beschwatzt ihn ermächtigt hat dem Bruder die Ungnade anzukündigen, kommt ein Monolog Franzens, wo sich sein Character unmittelbar vor uns entwickelt; hier tritt sogleich der shakspearische Richard hervor in dem Hauptmotiv, daß Franz aus seiner Häßlichkeit die Berechtigung zu seiner Schlechtigkeit deduciert. Nachher aber, wo er den Act der Zeugung auf cynische Weise analysiert und lächerlich macht, da hören wir den jungen deutschen Mediciner; ein englischer Theaterdichter durfte sich nicht auf so metaphysische Weise über die Geheimnisse der Sinnlichkeit aussprechen; das wäre ihm ausgepfiffen worden.

In der zweiten Scene sehen wir den Haupthelden mit seinem Cameraden Spiegelberg. Die wilden Studenten sind aus Leipzig relegiert und haben sich auf der böhmischen Grenze festgekneipt. Der junge Moor schämt sich der tollen Studentenstreiche wie die Hundsleiche welche Spiegelberg im echten schwäbischen Radotierton erzählt und als ein Idealist liest er im Plutarch; Spiegelberg, eine ganz

gemeine Natur, von der man nicht begreift, wie die wilde aber edle Natur Moors mit ihr in Berührung kommen konnte, bringt eine tolle Phantasie über die Juden auf's Tapet. In dieser Scene muß man sich die Zeitstimmung, kaum ein Jahrzehend vor der französischen Revolution in Erinnerung bringen. Moor klagt daß nichts mehr in der Welt geschieht und alle Thatkraft sich in Wissen umgesetzt hat; ein wenig schielt hier wohl auch Rousseau herein. Wie aber Spiegelberg geradezu auf Dieberei zielt, könnte dem Dichter auch das Verhältniß Falstaff's zu Heinrich V. vorgeschwebt haben. Moor hört nicht auf ihn, hofft vielmehr mit dem nächsten Brief Verzeihung vom Vater und dann ein idyllisches Glück in der Heimat in den Armen seiner Geliebten Amalia.

Nun treten fünf andre der wilden Gesellen ein, von denen Schweizer und Roller als energische Naturen geschildert sind, Schufterle dagegen schon durch den Namen als gänzlicher Hund indiciert ist. Einer bringt Moor den Brief des Bruders, er liest ihn, läßt ihn fallen und rennt verzweifelt weg, die Bursche lesen den Brief. Nun tritt Spiegelberg als der rechte Projectmacher hervor, der sie aus der schlimmen Lage befreien will; nach den modernsten Projecten werden sie für das Banditenleben einig, wie sich's aber um den Anführer handelt, fallen sie von Spiegelberg ab auf Moor worüber jener giftig wird; Moor im Affect der Verzweiflung über den herzlosen Brief des Bruders sagt ihnen zu; der Uebergang von dem langen Monolog Moor's auf diesen Entschluß ist dramatisch meisterhaft behandelt. (Die Kraft liegt in den Worten: Menschen, falsche heuchlerische Crocodilsbrut! und: Wer blies dir das Wort ein?) Der Schwur am Schluß und Spiegelbergs Drohung dazu sind theatralisch vortrefflich und die ganze Scene untadelhaft, hier ist das Werk in Fluß gerathen und packt.

In der dritten Scene sollen wir nun mit der schwärmerischen Amalia bekannt werden und das ist natürlich die schwächste Partie des Stücks. Sie spricht klopstockisch überspannt und zum grassen Contrast stellt ihr der Dichter sogleich den gemeinen Franz gegenüber. Er quält sie daß sie den Liederlichen liebt und an der Beschreibung der Venerie erkennen wir wieder den Regiments-Chirurgus, der in seinem Fach arbeitet. Wie die Bosheit fehlschlägt kommt ein großer Miß-

griff, denn ganz unmotiviert verfällt Franz unmittelbar auf eine andre Finte, er stellt sich gerührt über des Bruders Unglück und Amalia fällt ihm um den Hals. Solche Lapsus sind nur dem ersten Anfänger zu verzeihen, aber hier haben wir die erste Incohärenz des Gedichts die sich weiterhin breiter macht; der Pathetiker will alle Mittelglieder überspringen um immer in den Extremen des Affects zu schwelgen; das widerspricht aber der dramatischen Form. Aber auch die zweite List mißlingt und Franz muß abziehen; Amalia liebt den Bettler Karl, wo uns das Voltairische Gedicht wieder einfällt.

Zweiter Act. Nun wieder ein Monolog, Franz stellt eine Untersuchung an, wie er das Leben des Vaters am sichersten abkürze. Es macht einen frappanten aber doch nicht undramatischen Eindruck, daß besonders im Eingang diese Untersuchung in den Styl der Dissertazionen verfällt und der Dichter sich förmlich als Philosophen und Mediciner produciert, nachher wie das Mittel gefunden ist macht ihn die Aussicht auf Erfolg pathetisch. Dann kommt die Verhandlung mit Hermann, den der Dichter sehr naiv und halb unbewußt mit dem Worte deus ex machina einführt; er ist in der That nichts andres, er muß der Bastard eines Edelmanns sein, um dieser Aristocratie als ein sittlicher Vorwurf gegenüberzustehen und gegen das Bestehende erbittert zu sein, er ist in Ansprüchen aber mittellos aufgewachsen; Franz bringt ihn in Wuth durch die Erinnerung, daß Karl ihn bei Amalien ausgestochen und schimpflich behandelt hat, er ist zur Rache bereit; jezt erst wird ihm anvertraut daß Karl seit elf Monaten vom Vater verstoßen ist, dieser aber, von Amalien gedrängt, den Schritt anfängt zu bereuen; nun wird die Intrike beredet, Hermann soll sich verkleiden, dann die Nachricht vom Tode des fernen Sohns vermelden, die den alten Mann tödten und Amalien mürb machen soll, dann wird ihm noch eingeschärft (man weiß nicht warum) in aller Eile durch die Hinterthür in den Hof zu *springen*, dann über die Gartenmauer u. s. w. Dem Abgehenden höhnt der Anstifter nach: Dir eine Stallmagd u. s. w.

In der zweiten Scene treffen wir Amalia des kranken Alten pflegend, ein Bild Karls von ihrer Hand wird hervorgezogen, dann singt sie Hectors Abschied zum Clavier (Schade daß Astyanax darin scandiert ist), dann meldet der alte Daniel (der erst später eine Figur wird) den Fremden, der verkleidete Hermann wird von Franz eingeführt

und muß seine Rolle teuschend spielen, da ihn Niemand erkennt. Karl habe zuerst Deutschland durchbettelt, dann von den Preußen geworben sei er bei Prag unter Schwerin gefallen als Fahnenträger. Der Alte verzweifelt; wunderlich ist, wo Franz ein Porträt Amaliens her hat, das sie Karln gegeben habe und als solches erkennt; auch die blutige Epistel auf dem Schwert oder Degen ist etwas lang und sonderbar ausgefallen. Doch thut's Wirkung, Franz macht dem Alten noch Vorwürfe und schleudert ihn in seinen Lehnstuhl zurück. Den Jammernden tröstet Amalia mit dem Jenseits und liest ihm die Geschichte Josephs vor, die ihn wieder erschüttert, es befällt ihn ein Krankheits-Anfall, Amalia ruft Hilfe und Franz kommt triumphierend ihm die Augen zu schließen und sich als Herrn zu gratulieren. Er will seine Unterthanen torquieren. (Kosen ist hier active für das gewöhnliche Liebkosen gebraucht, was aber kein zu verachtender Solöcismus ist.)

Dritte Scene. Nun kommt die Haupt-Banditenscene, die wir uns im Böhmerwald spielend vorstellen müssen. Vor allem kommt hier der niederträchtige Character Spiegelbergs zu seiner vollen Entwicklung, er wirbt Recruten wie Fallstaff aber noch viel niederträchtiger, stiehlt was er kann und weiß und zeigt dann seine Courage beim Ueberfall von Nonnenklöstern, das sind so die echt volksthümlichen Räubermotive. Spiegelberg spricht übrigens recht gut schwäbisch und braucht zweimal das schwachflectierende Verbum heben im Sinn von halten, festhalten. Eine sonderbare Sprachform ist Skrizler, man sagt schwäbisch Kritzeln, das hier wie es scheint mit scribere combiniert ist. Auch das barbarische sans Spaß ist in Schwaben heimisch. Wo Spiegelberg als Spitzbubenclima Italien citiert, stand ursprünglich Graubünden, worüber eine Klage beim Herzog einlief, der Schillern das Dichten verbot. Die Kunstgriffe des Diebewerbens erinnern an den Schreiber Vansen im Egmont, hier ist aber unendlich mehr Energie und Lebendigkeit. Razmann stellt den spiegelbergischen Künsten Moors edlere Praxis entgegen; zu weit geht der Dichter wieder, wenn er sagt der Räuberhauptmann lasse „arme Jungen von Hoffnung studieren“, das ist doch zu toll für die Situazion. Das Beispiel von dem Regensburger Grafen erinnert an den Sapupi im Götz, ist aber wieder energischer ausgeführt, Spiegelberg wird's darüber unheimlich. Doch sind wir bereits durch einen Knall und dann

durch Pulvergeruch vorbereitet, daß außerhalb etwas vorgefallen. Was vorgefallen, und in der That trefflich motiviert ist, Schwarz bringt die Nachricht Roller sei gefangen, da bricht der Lerm los, Moor und seine Bande haben die benachbarte Stadt angezündet, den Pulverthurm in die Luft gesprengt, Roller befreit und so treten sie auf. Etwas sonderbar ist, daß der Räuber Moor erst hier erfährt, daß auch Weiber und Kinder das Opfer seiner Wuth geworden, noch sonderbarer, daß die kleine Reichsstadt, von der hier doch die Rede sein muß, ein Geschlecht „armer Poeten" beherbergen soll; bei Beschreibung der Schwangern spricht wieder der Medicus, aber der wilde Räuber, der die Stadt anzündet, kann den muthwilligen Mord eines einzelnen Kinds nicht vergeben und Schufterle wird verstoßen. Moor macht sich Vorwürfe über seine Rächer-Anmaßung. (Die Form Hornissel ist wieder provinziell.) Ja es heißt etwas voreilig, er wolle fliehen, wird aber durch auftretende Banditen zurückgehalten, das Städtchen hat wie es scheint eine Reichs-Execuzion aufgeboten und einige Hundert (es heißt zuerst viele tausend) Soldaten haben bereits den Wald umzingelt, nun gilt es sich durchzuschlagen oder seine Haut theuer verkaufen. Sie seien zu achtzig und jeder habe „fünf paar Pistolen geladen und drei Kugelbüchsen" was für einen Fußgänger doch gar zu viel. Nun kommt aber der von der Stadt gesendete Pater um Moor und die Bande zu apostrophieren und zur Capitulazion zu vermögen. Dieser Pater hat Courage und wird zur hochcomischen Figur, indem der Räuberhauptmann seine Predigt lobt und ironisch secundiert, worüber er außer sich vor Wuth kommt. Zu weit geht der Dichter, wie der Räuber dem Pater die Geschichte seiner sämtlichen Ringe herunterzählt, was ein zu mechanisches Motiv für die Bühne ist. Dann springt die Polemik über und ist wider die Inquisizion gerichtet, wir stehen hier auf catholischem Boden. In der Botschaft an den Magistrat stellt sich Karl Moor völlig auf den Standpunct wie Berlichingen mit den Rathsherrn von Heilbronn spricht, aber allerdings in so modernen Motiven, daß das Stück nicht gut anders als im achtzehnten Jahrhundert spielen kann und das ist wieder der Hauptanstoß der historischen Möglichkeit des Ganzen. Nachdem der Pater noch der Bande den Generalpardon angeboten und Moor ihre Treue auf's äußerste geprüft hat, wird der Pater fortgejagt und

die Bande wirft sich für's Gefecht in den Feind um sich durchzuschlagen.

Dritter Act. Dieser ist zu kurz ausgefallen und besteht aus zwei elegischen Fragmenten, eines Amalien, eines den Räuber vorführend und ist eigentlich da, um das Liebespaar einander entgegenzuführen. In der ersten Scene singt Amalia ihr Liebeslied zur Laute, Franz tritt auf, der Vater ist schon seit einiger Zeit bestattet, Franz bietet ihr seine Hand wieder, sie weist ihn mit Verachtung als Brudermörder ab; er droht mit Nothzucht, sie giebt ihm eine Maulschelle; er will sie thätlich mißhandeln aber sie reißt ihm den Degen von der Seite und jagt ihn von der Bühne; sie triumphiert, da tritt wieder der deus ex machina und dißmal in der That ohne eine Spur von Motivierung Hermann auf die Bühne, der sagt sein Gewissen (von dem sich bisher keine Spur gezeigt hat) zwinge ihn, ihr zwei große Geheimnisse mitzutheilen und die sind — daß Karl und der alte Moor noch leben. Wir müssen also vermuthen Hermann sei mit Franzen zerfallen, ohne daß wir irgend einen Grund dafür finden, es wäre denn der daß Franz ihm Amalien nicht abtritt, aber wir begreifen nicht was ihm die Entdeckung helfen kann. Schiller hat die Lücke gefühlt und in der Bühnenbearbeitung (bei Boas) die Scene des Hermann hier weggelassen, dafür im nächsten Act eine desselben mit Franz eingeschoben, worin jener wegen Nichterfüllung der Bedingung diesem förmlich den Bund aufkündet und einen Mordversuch desselben pariert, aber die Scene endet ohne eigentliches Resultat, so daß damit dramatisch nichts gewonnen ist.

In der zweiten Scene sind wir bei den Räubern. Sie haben sich im Böhmerwald durchgeschlagen und in die Niederung gerettet, wo wir sie an der Donau gelagert finden. Sie sind todmüd vom Ritt und lechzen, Moor fällt über dem Anblick des Sonnenuntergangs in melancholische Stimmung und Phantasien, verflucht sein Dasein, darüber aber kommt Schweizer der ihm frisch Wasser bringt und ihn erquickt; daß dieser zehn Rheinländische Fuß in die Donau hinabfallen muß ist etwas sonderbar; wir erfahren, daß freilich lächerlich dreihundert Feinde gefallen und auf ihrer Seite Niemand als Roller, bei dessen Schatten Moor schwört die Bande niemals zu verlassen. Nun tritt eine neue Figur auf, der Böhme Kosinsky, er ist dem Ruf des großen Räubers

nachgezogen, weil auch ihn die menschliche Gesellschaft mißhandelt hat. Es ist so eine Art Lerse aus dem Götz, der auch Dienste anbietet, aber mit welchem Feuer und Pathos hier ausgeführt! Nur fängt die Erzählung des Mannes etwas verkehrt mit dem Ende an, damit Moor ihn vor dem gefährlichen Schritt warnen könne, allein die Geschichte selbst sollte erst nachher im Zusammenhang folgen. Der Inhalt ist einfach, eine Geliebte Amalia ist ihm mit Gewalt entrissen und zur Mätresse des Fürsten genöthigt worden. Ueber dem Namen Amalia fällt Moor seine eigne Geliebte ein, was freilich psychologisch überflüssig aber dramatisch ein immerhin erlaubtes Motiv heißen muß. Die ganze Bande soll alsbald nach Franken aufbrechen.

Vierter Act. Die beiden ersten Acte unsres Schauspiels enthalten die wirkliche Handlung, die Verbannung Karls und seinen verzweifelten Entschluß und dessen Ausführung; die Wuth über menschliche Schlechtigkeit ist der Grundton, also ein satirischer Ton, aber von der herben moralisierenden Art, daneben ist aber dem wirklich comischen auch ein Spielraum gelassen. Im dritten Act, der eigentlich nur ein Uebergang ist, ist die eigentliche Handlung geschlossen und die Folgen derselben werden angekündigt. Das folgende ist nun die fürchterliche Consequenz und Erfüllung der Schicksale; das ärgste ist geschehen, Karl Moor als sittliches Wesen vernichtet, und nun kommt ihm das Bewußtsein des unwiederbringlichen Verlusts, des verlornen Glücks und Lebens. Hier geht also die Elegie des dritten Acts in die tragische Schärfe und Extreme über, die Melancholie des Stoffs hat aber von hier an den Dichter so überwältigt, daß ihm die dramatische Form in ihrer Continuität abhanden kommt; er kann nur noch affectvolle Pointen fixieren, wie in Göthe's Faust werden die Scenen völlig abrupt und incohärent. Es sind also bloße Fragmente des Dramatikers.

Die erste Scene ist völlig isoliert, der Räuber hat sich als mecklenburgischer Graf maskiert, Kosinsky als sein Reitknecht meldet ihn. Moor schwelgt in den Heimatsempfindungen und Jugenderinnerungen, dann betritt er das Schloß mit Schauder, ein Moment, der ganz daran erinnert, wie Faust den Kerker Gretchens aufschließt. In der Theaterbearbeitung ist diese Scene mit Recht weggelassen da sie keine Verbindung nach hinten hat. Denn was nun in der Succession des Stücks erfolgen sollte fehlt ganz, wir sehen weder wie Karl seinem

Bruder noch Amalien sich vorstellt, sondern wir springen wenigstens über einen Tag hinaus, Amalia führt den fremden Grafen in der Familiengalerie herum und das Bild des Vaters (dessen Tod er in der vorigen Scene noch nicht wußte) muß ihn schmerzlich ergreifen. Dann will Amalia das Bildniß Karls vermeiden aber dieser drängt sie dazu und er giebt sich mit einem „Du weinst, Amalia“ unzweifelhaft zu erkennen.

Nun folgt eine Scene Franzens. Diesem wird umheimlich vor dem fremden Gast und sein Argwohn, der Bruder sei's, wird zur Gewißheit, er beschließt auch ihn zu vernichten, will sich aber hiezu etwas ungeschickt des alten schwächlichen Dieners Daniel bedienen; Daniel ist im comischen Sinn des bürgerlichen Schauspiels gedacht, der ehrliche Bediente, und durchaus keine tragische Figur. Franz verlangt, der Alte soll ihm den Bruder vergiften, dieser schützt natürlich sein Christenthum vor und wie er gedrängt wird bittet er um einen Tag Bedenkzeit.

Dann wieder ein metaphysischer Monolog Franzens, wo Zeugung und Mord parallelisiert werden und die Zufälligkeit der menschlichen Existenz sein Gewissen beschwichtigen muß.

In der dritten Scene giebt sich der Räuber dem Alten auf sein Andringen zu erkennen, welche Scene wieder sehr bürgerlich comisch rührhaft ausgeführt ist. Daniel spricht natürlich schwäbisch, wie schon das Wort Öhrn für Flur, Vorplatz erweist, so wie das Epitheton wüst für häßlich. Die Scene erinnert auch an eine Erzählung der Amme im Romeo, vom Taubenschlag. Jezt fällt der Dichter aber wieder aus dem Zusammenhang, indem der Räuber den Alten fragt: Was macht meine Amalia? Der Diener sollte ja beide schon zusammen belauscht haben. Aus den Worten des Alten wird es nun Moor klar, daß der Bruder ihn beim Vater verleumdet und er dadurch sein Lebensglück eingebüßt, worüber nun der Schmerz, er heißt den Kosinsky satteln aber gleich drauf wieder inne halten, er will Amalia noch einmal sehen.

Die ganz verzwickte Situazion war hier über die Kraft des Dichters, der ungeheure Schmerz in seinem Helden und die grenzenlose Wehmuth und Lust des Wiedersehens von des Mädchens Seite ist ein so unnatürlich überspanntes Pathos, daß es geradezu außerhalb der

ästhetischen Grenze liegt. Der Dichter konnte sich nur dadurch helfen, daß er Amalien völlig als Träumerin, als halb blödsinnig darstellt, d. h. sie erkennt den Geliebten und erkennt ihn nicht und schwankt wie eine Nachtwandlerin zwischen der Wirklichkeit und ihrem Traum.

Hier ist nun in der Theaterfassung die Scene eingeschoben, wo sich Franz und Hermann bis zum versuchten Meuchelmord gegenüberstehen. Dann folgt ein Monolog Franzens, indem er sich selbst zum Brudermord entschließen will, aber doch von einem Reste Gewissen zurückgehalten wird. (Boas bewundert diß Stück zu sehr.)

Die vierte Scene ist nun die Begegnung der Liebenden im Garten, die ich für durchaus krankhaft betrachten muß. In der Bühnenfassung ist dazwischen noch eingeschoben wie der durch die Scene mit Franz erbitterte Hermann dem Fräulein die Kunde bringt, Oheim und Geliebter leben noch. Die Scene mit den Ringen, wo endlich Amalia über den Räuber klar wird, hat einige schöne Züge, kann aber dem Ganzen nicht aufhelfen und diese Partie bleibt fragmentarisch.

Mit der fünften Scene sind wir in Wald und Nacht versetzt und die Räuber singen gelagert ihr populär gewordenes Lied. Dann kommt eine effectvolle Partie, der schuftige Spiegelberg will Razmann verführen, den Hauptmann meuchlings zu morden, Schweizer belauscht sie und ersticht Spiegelberg. (In dieser Scene wird schnadern für schnattern oder vielmehr schaudern gebraucht, auch ist die Phrase salvier dich für mach dich fertig nicht klar.) Diß Ereigniß wird für Moor nur ein elegischer Fingerzeig seines sinkenden Sterns, er wird weich, verlangt seine Laute und singt das schöne Duett von Brutus und Cäsar, das aber wie alle Lieder in der Theaterfassung wegbleibt, es wäre eine seltsame Mischung mit dem Singspiel. Schade daß das schöne Stück durch eine Sprachform entstellt wird, denn Cäsar braucht die schwache Flexion lügten für logen was nur einem Süddeutschen passieren konnte, der in seinem Dialect das einfache Präteritum gar nicht besitzt und es im Schreiben theoretisch bilden muß.

Jezt folgt ein metaphysischer Monolog des Räubers über den Selbstmord, der uns an Hamlet und Faust erinnern kann, aber hier in der nicht beschränkenden Prosa nach allen Richtungen ausgeführt ist. Darauf folgt die Partie, wie Hermann den Alten zu speisen kommt und der Räuber seinen Vater aus dem Gewölbe befreit. Man kann

nicht gegen das pathetische der Situazion, welches vom gräßlichsten ist, wohl aber gegen die innere Wahrheit vieles einwenden. Hermann ist sonst als ein herzloser roher Mensch geschildert, wo nimmt er die Kraft her, auf seine Verantwortung einen Elenden zu ernähren? wo nähme ein so leichtes Subject nur den Muth dazu her? Daß ferner der Alte ein unbegreiflich zähes Leben hat, darüber hat Schiller sich selbst lustig gemacht; er sagt: der Autor soll ein Arzt sein und er muß dem alten Herrn gute Diät verschrieben haben. Hier will der Räuber Messen lesen lassen für die Seele seines Vaters, er ist demnach catholisch gedacht, es ist aber nur um die Phrase zu thun. Dann wird auch nicht klar, wie der Alte aus dem Sarg gelangt und warum er sagt, ein todter Hund sei an seine Stelle gelegt worden. Drei Monden sei er im Thurm, welche Lebenskraft von seiner Seite und Aufopferung des schwachen Hermann! Wir vergessen aber diese Mängel über der hochpathetischen Ausführung. Daß der Räuber die Rache am Bruder auf sich nimt ist natürlich, daß er aber beim Leben Schweizers ihn lebendig verlangt ist unnatürlich, wie er auch nachher froh ist, daß er die Execuzion nicht selbst vorzunehmen hat und Schweizers nicht mehr gedenkt. Kleine Dissonanzen hörte der Dichter hier nicht mehr und es ist ihm zu verzeihen. Die Zusätze der Theaterfassung sind hier nicht bedeutend.

Fünfter Act. Nacht im Moorischen Schloß. Der alte Daniel mit einer Laterne ist im Begriff zu flüchten um sein Gewissen zu wahren, da kommt Franz in Gewissensängsten vom Traume aufgeschreckt, der Alte sucht ihn zu beruhigen, ruft nach Bedienten, wo er aber gar sagt er wolle Aerzte holen da vergißt der Dichter das einsame Schloß gänzlich. Die Beschreibung des jüngsten Gerichts ist wahrhaft tragisch, der folgende Monolog Franzens weniger bedeutend; nun kommt der Pastor Moser, er hat den Namen von Schillers erstem Religionslehrer zu Lorch oder dessen Sohn seinem Jugendfreund der wie Schiller sich zur Theologie bestimmte; daraus geht schon hervor daß dieser Pastor als Protestant gedacht ist; man kann ihn aber kein Individuum nennen, er ist nur ein Stand, er spricht den Standpunct des orthodoxen würtembergischen Magisters aus, wie er unsern angehenden jungen Philosophen wahrscheinlich zu bekämpfen pflegte, denn daß bei Schiller neben dem Beruf zum geistlichen Stand sich auch die

Skepsis früh regte, versteht sich von selbst. Die Scene hat übrigens keinen Abschluß und es wird fragmentarisch gemeldet, Amalia und der Graf seien entsprungen, dann kommt Daniel der den Ueberfall der Räuber meldet; diese Scene, wo die Räuber schreien und anzünden und Franz mit Daniel beten will ist vom höchsten Theatereffect, bis sich der Elende erdrosselt, und Schweizer der sein Wort nicht lösen kann sich die Kugel vor den Kopf schießt. Diß ist wie schon gesagt eine Dissonanz, sie läst sich aber im höhern Sinn, indem die beiden noblern Räuber Roller und Schweizer vor dem schließlich unvermeidlichen Henkertod bewahrt werden mußten. Schweizers Tod erinnert auch ein wenig an das Erlöschen Kent's am Schlusse des Lear. In der Theaterfassung hat aber Schiller die bedeutende Aenderung gemacht, daß Schweizer Franzen lebendig fängt und dann seinem Hauptmann ausliefert.

Die Schlußscene wieder im Wald. Karls Scene mit dem Alten ist der überspannten Situazion gemäß aber vom lebendigsten Pathos getragen, da der Räuber in Rührung schmilzt ist er froh daß Schweizers Genossen allein zurückkommen. Die Catastrophe fällt ein mit dem Erscheinen Amaliens, sie sucht den Alten und den Geliebten im Wald und fällt ihnen in die Arme. Nun muß das fürchterliche Wort der Lösung heraus: Vater dein Fluch, dein vermeinter Fluch — deine Retter sind Räuber und Mörder, dein Karl ist ihr Hauptmann. Bewundrungswürdig find' ich die abstracte Bühnenanweisung: Der alte Moor gibt seinen Geist auf. Daß Amalia auch jezt den Geliebten nicht lassen kann ist naturgemäß, die verzweifelte Situazion ist aber mit großer Kunst dramatisch gemacht, der Räuber wird weich und sinkt in die Arme der Geliebten, da müssen ihn die rohen Genossen an seine Schwüre, an die böhmischen Wälder erinnern; Räuber haben wohl kein so zartes Gewissen aber diß Motiv ist nothwendig, damit Moor zum Bewußtsein seines Zustands kommt; auch daß er jezt sie verlassen will ist nicht psychologisch aber dramatisch schön, denn erst nachdem Amalia ihn und dann die Bande um den Tod gebeten, wird sie von ihm ermordet, wie der Text sagt. Der Dichter meinte zuerst erstechen, ließ sich aber von Dalberg überzeugen daß erschießen räubermäßiger ist, jedenfalls bühnenwirksamer. Durch diese Aufregung wird dem Räuber die absolute Nichtigkeit seiner Existenz klar und es ist

ein großer Gedanke, daß er sein verirrtes Leben mit einem freiwilligen Henkertod beschließen will. Die Execuzion ist zwar nicht ästhetisch aber wir sehen sie nicht; als bloßer Entschluß ist es unendlich frappanter als ein gemeiner Selbstmord.

Diese Schlußscene ist nun in der Bühnenfassung dahin verändert, daß Schweizer den gefesselten Franz in den Wald bringt; Schiller versprach sich großen Effect von dieser Situazion, sie kommt aber der ersten Fassung durchaus nicht gleich; die Ausführung der Verurtheilung ist durchaus überspannt und daß Franz in das Gewölbe des Alten gestoßen wird, eigentlich lächerlich, denn damit ist er ja gar nicht getödtet. Vollends wie der Räuber Amalien in die Höhe wirft und ihr nachher den Busen entblößt ist abgeschmackt. Auch der Schluß, wo Moor seine angefallne Grafschaft den beiden Räubern Schweizer und Kosinsky schenkt ist völlig lächerlich. Diese ganze Umarbeitung ist in einer unglücklichen Stunde gemacht worden und man ist im Druck mit vollem Recht zur ersten Fassung zurückgekehrt.

Das einzige Schauspiel auf würtembergischem Boden gewachsen, nennt Schiller sein Stück; er hätte stolzer sagen können, das erste deutsche Schauspiel, das die Bühne nach allen Dimensionen ausfüllte, denn ein solch erschütterndes Pathos hatten die Deutschen noch nie gehört; dieses Stück mußte den wirklichen Grund zu einem deutschen Nazionalschauspiel legen, sofern diese Aufgabe nach den Verhältnissen möglich war.

Freilich hat das Werk große Mängel; vor allem die Unmöglichkeit des Costüms und dann die gräßliche Stylvermischung. Fassen wir die Personen nochmals ins Auge, so müssen wir bemerken, daß eigentlich nur zwei tragische und zwei comische Charactere wirklich ausgeführt sind; diß ist auch der Grund, warum der Dichter sein Stück Schauspiel, nicht Trauerspiel nannte. Der Räuber Moor ist die individuellste ganz vom Dichter geborne Figur, aber er ist aus einem Amalgam Klopstockischer Ueberschwenglichkeit und Lessingischer Intrike gezeugt, Franz seinerseits ist aus dem Shakspearischen Richard und etwa dem Lessingischen Marinelli emporgewachsen; die beiden Comiker aber sind Spiegelberg, eine Figur aus der niedersten Lebenserfahrung des Dichters,

der verlumpte relegierte schwäbische Magister oder Schreiber hat dazu gesessen, und endlich Daniel ist Shakspeare's alter Adam, aber wieder ganz local schwäbisch individualisiert; diese zwei gehören wie gesagt ins bürgerliche Trauerspiel oder Lustspiel und widersprechen dem tragischen Styl der Haupthandlung. Diese Mischung lehnt sich zwar an Shakspeare an, geht aber für uns weiter, weil uns auch das comische im Shakspeare nicht mehr so modern klingt, für seine Zeitgenossen freilich war das Verhältniß ein ganz analoges.

Die übrigen Personen kann man kaum Charactere nennen. Der alte Graf ist ein Strohmann, an dem buchstäblich das ganze Stück hindurch umgebracht wird und Schiller überzeugte sich selbst bei der Aufführung, daß der Schauspieler aus dieser Rolle schlechterdings nichts machen kann. Amalia ist auch kein Individuum, sondern eine postulierte Sehnsucht oder Seufzer, der Traum des Jünglings von dem Weib das er noch nicht kennt; daß Hermann ein bloßer Nothhelfer ist ist gezeigt; unter den Räubern sind Roller und Schweizer gleich tapfer und treu aber sonst nichts und von den beiden Geistlichen ist der catholische bloß comische Folie und der andre wie gezeigt mehr ein Stand als eine Person, obwohl er ein wahrhaft tragisches Motiv abgiebt.

Die Räuber waren also ein formloses Werk, wie in seiner Art der Werther, und beide machten aus dem gleichen Grund, durch ihre Formlosigkeit den ungeheuersten Effect auf das deutsche Publicum, weil sie durchaus stoffartig wirkten. Es ist unzweifelhaft, daß der Werther einem und andrem deutschen Jüngling die Pistole in die Hand gegeben hat; so buchstäblich haben freilich die Räuber nicht wirken können, obwohl sie zur Verwilderung der Jugend einigen Beitrag lieferten. Jedenfalls teuscht sich der Spanier Ochoa, wenn er in seinem spanischen Theater sagt, durch die Schiller'schen Räuber haben sich die Räuberbanden in Würtemberg dermaßen vermehrt, daß die Regierung sich genöthigt gesehen habe, die Aufführung des Stückes zu verbieten. Er fügt bei, die deutschen Köpfe müssen exaltierbarer sein als die spanischen, denn obwohl bei ihnen in Spanien es leider nie an Räuberbanden fehle, so seien doch näher liegende Gründe materiellerer Art vorhanden um das Phänomen zu erklären als die Verirrungen der Phantasie. Schiller konnte in seiner Jugend aller-

dings noch von Räuberbanden aus der nächsten Vergangenheit erzählen hören, aber man kann sagen, seit der Stoff in ihm zu dieser theoretischen Verherrlichung gekommen ist, ist eben die Polizei in Deutschland soweit Meister geworden, daß die practische Seite der Sache eine Unmöglichkeit wurde, und wir müßten in unsrer Zeit das Local nach Ungarn oder Italien verlegen um nur noch eine Wahrscheinlichkeit zu haben.

Fiesco. 1782.

Die Räuber waren der erste Aufschrei eines erwachenden Talents, der aber aus einem gepreßten Herzen hervorbrach, es ist mehr der Fiebertraum eines kranken Dichters als ein freies Product der Kunst. Aber die Welt erkannte das darin verhüllte Talent, Schiller hatte durchaus recht, daß er die Gnade seines Fürsten auf's Spiel setzen mußte und daß er mit Verlust seiner Kosten sein Stück in die Welt schickte; es war Göthe mit dem Götz auch nicht besser gegangen. Sein größtes Unglück war, daß Lessing in diesem Augenblick sterben mußte, der wäre der Mann gewesen, Schiller mit einem Wort als das zu proclamieren, was die Natur aus ihm haben wollte. Nun trat der edle Dalberg ins Mittel; dieser mußte wohl darüber unterrichtet sein, daß von dem Zorn des Herzogs von Würtemberg nichts ernstliches zu fürchten war; das war nur eine Maske, den Herzog mußte es im Innersten freuen, daß ein solches Talent aus seiner Academie hervorging; Schiller wurde also nach Mannheim berufen, er ging ohne Urlaub und sah seine Räuber aufführen; einen größern Tag haben villeicht wenige Sterbliche erlebt, als dieser zweiundzwanzigjährige Jüngling, der so incognito aus seiner trüben Garnison in das elegante Mannheim eintrat und für seine wilden Fieberträume von einem gebildeten Theaterpublicum applaudiert, verherrlicht, fast vergöttert wurde. Welcher Jüngling, wenn er auch nicht so schnell Feuer fing wie dieser Brausekopf, sollte über solcher plötzlicher Veränderung nicht schwindlig werden? Nun sah er auf einmal mit eignen Sinnen, welche menschenbeherschende Kraft das Talent in seinem Busen beherberge; in der That, er mußte sich einen Beruf bei seiner Nazion übertragen fühlen,

wie ihn noch wenige Deutsche gehabt, denn zum erstenmal war unser Volk jezt gereift für diese Stufe der Kunst; man hätte ahnen können, es stehe uns, nach Lessing's und Göthe's dilettantischen Anfängen eine nazionale Bühne bevor, wie sie Griechenland, Spanien und England gesehen und die Räuber seien der Embryo dieser neuen welthistorischen Erscheinung. Ich sage, es wäre Schillern nicht zu verargen, wenn er bei der ersten Aufführung der Räuber so etwas im Busen gefühlt hätte, woran kaum zu zweifeln ist. Bei solchen Aussichten mußte sich aber der Dichter auch unmittelbar frei von äußerlichen Fesseln fühlen; denn das Publicum das ihn applaudiert hatte, erwies sich bereit dem Flug seines Genius zu folgen und ihn für die Freuden zu lohnen, die er ihm zu bieten hatte. Nun mußten aber auch die schweren Mängel seines Werks ihm lebendig werden, er that den ersten Blick in die Welt, sie lachte ihm von allen Seiten, und wenn seine erste Elegie mit schwarzen Farben, grau in grau hingeworfen war, so that sich jezt eine bunte Welt vor ihm auf, vor der sein früherer Zustand wie öde Nacht in den Hintergrund trat. Schiller kam nach Stuttgart zurück, er hatte wider die Subordinazion gefehlt und mußte einen Arrest auf der Hauptwache absitzen; da keimte alsbald der Plan zu zwei neuen Theaterstücken. Aus der Elegie mußte jezt das werden, was er später Idylle genannt hat. Was sein Räuber Moor außer aller historischen Welt geworden, mußte jezt wo die offne Welt sich ihm erschlossen, eine historisch reizende Gestalt annehmen, sie mußte in einem bestimmten Jahrhundert, im lichten Italien auftreten, es mußte aber der nämliche herschsüchtige Character sein wie Moor, nur in alle Formen der feinen geselligen Bildung eingekleidet. Und da das Jahrhundert mit politischen Reformen schwanger ging, so mußte der welthistorische Gegensatz von Republik und Monarchie, der in den Räubern und dem Lied von Cäsar und Brutus angekündigt ist, jezt in die Mitte treten. Schiller auf der Höhe seiner Lebendigkeit angekommen, kehrte in diesem übermüthigen Kitzel diejenige Seite seiner Natur heraus, welche weniger dem Klopstockischen Germanismus als dem Lessingischen halbslawischen Intrikenspiel zugeneigt war, und sein zweiter potenzierter Räuber Moor war wieder er selbst, der Jüngling, in dem die politische Freiheit wie der menschenbeherschende Despotismus sich um den Vorrang stritten, und diese neue Phase des

Dichters war nun ein Held, der, wie er ihn vortrefflich characterisiert „stolz und freundlich, höfisch-geschmeidig und ebenso tückisch“ sein mußte. Dieser Held war im Dichter aus seiner Individualität entsprungen, er suchte nur nach einer historischen Verkörperung des Ideals in den Geschichtsbüchern; natürlich mußten es die Staatsumwälzungen und Conspirazionen sein, auf die er los ging, im Suchen nach solchen Stoffen wurde Schillers spätre Neigung zu historischen Studien eigentlich erweckt. Er citiert in der Vorrede vier verschiedne Quellen aus denen er geschöpft habe, er hat sie combiniert und ohne Zweifel ziemlich frei und willkürlich verschoben; das einzige Unglück war, der Stoff hat einen Radicalfehler, die Verschwörung des Fiesco mißglückt, durch einen Zufall, und diß Unglück war durch keine Kunst auf der Bühne wieder gut zu machen. Aber der Stoff bot auch Vortheile. Schiller war aus Stuttgart entflohen, er fühlte sich plötzlich in maßloser Freiheit, von seinem Publicum bewundert, in der ihm gemäßen Umgebung der Schauspieler nur für seine Kunst schwärmend und lebend, und man kann sich denken, wie die Weiber, wie die Schauspielerinnen sich um diesen interessanten Neuling reißen mochten. Er schwelgte zum erstenmal in den Genüssen der Liebe und wie sich denken läßt, bis zu den Grenzen des Maßes. Statt der Amalia-Phantasie kommen nun drei scharf contrastatierte weibliche Charactere zum Vorschein, die neben dem politischen Mittelpunct die zweite Stelle im Stück einnehmen und vom Dichter wenigstens mit gleicher Wärme und Leidenschaft gezeichnet sind wie die politischen Charactere.

Unter diesen bildet der achtzigjährige Doria die großartige Basis, sein wilder Neffe ist die Caricatur des Regenten; Verrina das Gegengewicht des unbeugsamen Republicaners, Borgognino der jugendliche Freiheitschwärmer, Calcagno streift an die Gewöhnlichkeit und Lomellino (der Namen ist zwar historisch, doch hat der Dichter wie ich glaube auch an das schwäbische Adjectiv lummelig gedacht für nervenlos, molluskenartig und mit Lümmel verwandt) ist die Satire auf den hohlen Höfling. Leonore ist die schmachtende, Julia die cokette Schönheit, Bertha das schuldlose Opfer; dann sind Nobili und Bürger als Chorus gezeichnet, einige deutsche Bären als tüchtige Haudegen; das comische Meisterstück des Gedichts ist aber der Mohr Hassan, der im Süden wieder geborne Spiegelberg und dem Helden völlig wie jener

seinem Hauptmann zur Seite gesetzt, aber aus dem verlumpten Magister ist eine Figur des heißen brennenden Süden geworden, eine so geniale Figur, wie sie seit Shakspeare schwerlich mehr auf einer Bühne lebendig geworden. Dieser Mohr ist die Folie und die Parodie von des Helden eignem Character, wie es Spiegelberg war, während der Held die Bosheit als Mittel gebraucht ist sie ihm Zweck des Daseins, das uralte Problem des Bösen an sich, ohne das keine Sittlichkeit denkbar und die Welt nicht die Welt wäre. Ich bemerke noch daß der Dichter den Namen Borgognino einer französischen Quelle gemäß fälschlich mit ou schreibt; auch seinen Taufnamen Scipio würde ein Italiener nur shipiône aussprechen können; die Namen Centurione und Cibo schreibt der Dichter wohl unrichtig mit z es müßte denn ein provinciell genuesisches z gemeint sein.

Meine Ansicht über Fiesco ist also die, das Stück ist, wenn man die vier ersten Acte für sich betrachtet, nicht nur das vortrefflichste, was die deutsche Bühne bis dahin gesehen hatte, es ist auch von Schiller selbst und ohnehin von seinen Nachfolgern als bloßes Theaterstück niemals übertroffen worden. Sonderbar ist, daß Schiller in der Vorrede sagt, der hamburgische Dramaturgist werde die Freiheiten entschuldigen, die er sich mit dem Stoff herausgenommen, ganz als wüßte er nicht, daß Lessing schon ein Jahr todt war. Hätte Lessing dieses Stück erlebt, es hätte die Träume seiner Jugend erfüllt, hätte ihm gezeigt, was er in seiner Emilia Galotti mehr wollte als ausführte; es hätte ihn unsäglich glücklich gemacht, daß ein Deutscher so was zu denken vermochte; aber er sollte es nicht erleben und seine Landsleute sahen nicht alle so scharf. Als Schiller in Mannheim den Schauspielern das Stück vorlas, lachten sie ihn aus und liefen weg, sagten er habe die Räuber nicht geschrieben! Iffland sah besser und belehrte sie. Merkwürdig ist auch das Urtheil unsrer Romantiker, Tieck sagt, die Räuber seien Schillers bestes Werk gewesen, er verglich ihn in der Frechheit des Tragischen mit Massinger, aber von Massinger hatte Schiller nur das abstract reflectierende, die Phantasie eher mit Fletcher gemein und zwischen beide im Talent gestellt hätte er, wäre er in Verhältnisse wie jener Dichter gefallen, sich wohl zum ersten Rivalen eines Shakspeare emporgearbeitet; aber er lebte nicht in England und auch England hätte in seinem Jahrhundert eine solche Energie nicht mehr

ertragen. Schlegel in der Dramaturgie sagt, unter den Schillerschen Stücken sei der Fiesco am verkehrtesten angelegt und die Wirkung am schwächsten. Wir müssen nie vergessen daß unsre Romantiker zu Schiller durchaus auf dem Standpunct des Neides standen; denn er war der von der Nazion vergötterte Dichter, was sie nie werden konnten und darum absichtlich die einseitige Größe Göthes hervorheben um nur Schiller damit in den Schatten zu rücken.

Fiesco machte auf allen deutschen Bühnen enormen Eindruck und ist noch heute jeder Wirkung gewiß, Schlegels Ausspruch hat aber einen Anhalt an der freilich völlig mangelhaften Catastrophe, der auf keine Weise zu helfen ist. Schiller hat wie schon gesagt, im Arrest auf der Stuttgarter Hauptwacht den Plan zu Fiesco und zu Cabale und Liebe zuerst gefaßt, in Mannheim schrieb er an Fiesco fort, brachte ihn aber nicht auf die Bühne, und jezt scheint ihm das Bewußtsein gekommen zu sein, daß die wilde Theaterwelt mit den gefährlichen Weibern nicht der Ort sei, wo er sich zu seiner Kunst ausbilden könne; er zog daher die Zuflucht einer Landeinsamkeit bei Frau von Wolzogen in Bauerbach vor, und dort hat er fast ein Jahr lang an beiden Werken fortgearbeitet, wie er auch schon den Plan zu Don Carlos entwarf. Erst 1784, da er wieder in Mannheim war, hat nicht nur der Buchhändler Schwan den Fiesco so gedruckt wie er in unsern Ausgaben steht, sondern Schiller hat auch zu gleicher Zeit auf Dalbergs Veranlassung eine zweite Bearbeitung für das Mannheimer Theater ausgearbeitet, welche sehr wesentliche Aenderungen enthält, und es ist ein großes Verdienst von Boas, daß er diese wichtige Arbeit des Dichters in der Mannheimer Theaterbibliothek wieder entdeckt und dann publiciert hat. Auch der Theaterzettel ist erhalten, Iffland spielte den Verrina.

Ich werde nun beide Bearbeitungen genau einander gegenüberstellen und wiederhole nur vor allem, daß ich die vier ersten Acte des Stücks für Schillers reinste und vollkommenste Theaterarbeit erklären muß, und daß hier der Vulgata unsrer Ausgaben vor der Theaterfassung der absolute Vorrang gebührt; erst mit dem fünften Act kann man im Zweifel sein, welche von beiden Fassungen die bessere oder vielmehr die minder schlimme zu heißen verdiene. Darauf kommen wir hernach zu sprechen. Voraus bemerken wollen wir nur noch, daß wie natürlich die Prosa wieder die durchgeführte Form ist; man ver-

gesse nicht, daß Schiller den Shakspeare nur in Prosa gelesen hatte und er war ja sein leztes Vorbild; er hat auch jezt, durch das Theater belehrt, jeden Gedanken eines eingeschobnen Lieds weggelassen. Sodann ist der Styl im Ganzen dem der Räuber noch vielfach verwandt und stellenweise fällt der Dichter wieder in die alten maßlosen Hyperbeln, wogegen das eigentlich zotenhafte ganz ausgeschlossen bleibt; allein die Handlung ist jezt so sehr das die ganze Composizion beherschende und das ganze ist in so kunstvollem, fast gleichströmendem Fluß und Bewegung gehalten und getragen, daß einzelne Maßlosigkeiten des Ausdrucks vor der Fülle des Characteristischen fast ganz verschwinden.

Der Dichter gibt 1547 als das Jahr der Handlung an, wir befinden uns also im Zeitalter der deutschen Reformazion, die aber auf Italien keinen Einfluß hat; aber Kaiser Karl der fünfte wird im Stück genannt und zwar als bewegende politische Macht; wir sind also dißmal auf festem historischem Boden und die Localität ist außerordentlich günstig; man darf sich nur die Lage von Stadt und Hafen von Genua in ungefähren Umrissen vorstellen um einen prächtigen pitoresken Hintergrund für diß politische Gemälde zu haben. Ein eigenthümlicher Gedanke des Dichters war, daß er schon im Personenverzeichniß seine Charactere für den Schauspieler zu zeichnen versucht, was ihm später Victor Hugo nachgemacht hat, es greift ein wenig ins Recht des Romanschreibers. Wenn aber der Dichter über die schwarze Tracht seiner Nobili bemerkt, die Tracht ist durchaus altdeutsch, so ist uns dieser Sprachgebrauch jezt etwas auffallend; er mag sich unter altdeutsch etwa mittelalterlich gedacht haben.

Erster Act. Scene 1. Gräfin Fiesco mit ihren Mädchen, in beiden Fassungen ziemlich gleichlautend. Es ist unmöglich, eine Exposizion besser anzulegen.

Scene 2. Gianettino dingt den Mohren zum Mord; daß diß in Fiescos Zimmer geschehen soll ist unpassend, der Dichter träumt sich in die Shakspearische Bühne ohne Scenerie. Beide Fassungen ziemlich gleich und vortrefflich ausgeführt. Zekinen sind vom arabischen sekkah Prägstock benannt. Jauner für Gauner ist schwäbisch.

Scene 3. Calcagno und Sacco, dieser wünscht eine Revoluzion um seinen Gläubigern zu entgehen, jener ist in die Gräfin Fiesco verliebt; dieses Motiv und darum die ganze Scene ist in der Theater=

fassung weggeblieben, fast scheint mir bloß zum Bedürfniß der Abkürzung.

Scene 4. Gräfin Julia und Fiesco, ziemlich gleichlautend. Fiesco treibt seinen Roman für ein deutsches Publicum villeicht etwas zu weit, aber dramatisch ist gar nichts einzuwenden. Die Form rufte ist klopstockisch (aber auch schwäbisch grioft.)

Scene 5. Der Ballsaal. Gianettino zeigt sich in seinem Uebermuth; die Alliterazion Donner und Doria ist bei uns populär geworden. Lomellino macht dem Prinzen Hoffnung auf Verrinas Tochter, was ein greller Contrast der Charactere und in der Vulgata roh aber energisch ausgeführt ist. In der Bühnenfassung glaubte er es mildern zu müssen, aus der Nothzucht soll eine Entführung werden aber die Veranstaltung ist ein zu grelles Plagiat aus der Emilia Galotti und jenes weit vorzuziehen.

Scene 6. Kurze Verabschiedung des Prinzen bei Fiesco.

Scene 7. Fiesco und die Republicaner, der Gegensatz wird grell durchgeführt, weil der erste keinen Wink über seine tiefern Absichten verräth; er hat wohl gegen die Republicaner seine Gründe, aber der Zuschauer wird auch ein wenig irre. Shakspeare treibt die Intrike nie so weit, er würde den Zuschauer durch einen Wink ins Einverständniß setzen.

Scene 8. Borgognino fordert Fiesco wegen Mißhandlung seiner Gemahlin, Fiesco zeigt den Muth sich nicht zu schlagen. Ich glaube diese Scene ist aus einer kleinen Zerstreuung des Dichters entstanden. Borgognino der blutjunge Liebhaber von Verrinas Tochter kann doch unmöglich zugleich die Gräfin Fiesco angebetet haben; ich glaube der Dichter wollte hier Calcagno setzen, in dessen Character dieses Motiv vollkommen passen würde; aber das falsche Motiv ist nun auf Borgogninos Tapferkeit abgelenkt.

Scene 9. Diese Scene kann unmöglich im Ballsaal spielen, es sollte also der vordre Vorhang wieder fallen, Fiesco ist in seinem Cabinet, wo der Mohr sich einschleicht. Diese ganze Scene des Mordversuchs ist die erste große Effectscene, durchaus meisterhaft, nur die Partie der vier Classen von Spitzbuben ist matt und erinnert zu sehr an Spiegelberg. Die Theaterfassung schließt mit Recht mit diesem Kraftstück den ersten Act.

Zweiter Act. Mit dieser Scene muß er beginnen; sie ist in der Vulgata grell aber energisch ausgeführt. Verrinas Tochter ist in der Nacht entehrt worden, gesteht es ihrem Vater, dieser den Freunden und dem eintretenden Bräutigam, er verflucht sie und sperrt sie in das Kellergewölbe seines Hauses, wo sie schmachten soll, bis Genua frei sei; diß Motiv erinnert wieder an den alten Moor in seinem Gewölbe. Bertha wird so ein Mittel die Verschwörung aufzustacheln. In der Theaterfassung ist nun die mildere Form, daß das Mädchen bloß entführt aber nicht entehrt wird, allein jezt paßt der Fluch des Vaters und die Wuth des Bräutigams nicht mehr. Nachdem Bertha abgegangen, wird das Motiv eingeleitet, daß sie bei Fiesco ein Bild der Virginia aufstellen wollen, in der Theaterfassung heißt es lächerlich ein Bild al fresco, der Dichter wußte augenscheinlich nicht was al fresco heißt und ein Witzbold könnte ihm den Fiesco in eine Verschwörung al fresco parodieren. Am Schluß der Scene spricht aber Borgognino das Grundmotiv seines Characters aus; er ist der junge Brausekopf, der nichts so nöthig braucht als einen „Tyrannen", hier ist der frühere Räuberhauptmann wieder da.

Scene 2. Der zweite Act eröffnet die Vulgata mit der Gräfin Julia die in den Palast Fiesco kommt und die Hausfrau beleidigt; die Scene ist grell aber energisch, in der Theaterfassung fehlt sie ganz, so wie die folgende, wo etwas abrupt Calcagno der Gräfin Fiesco seine Erklärung thut und den Korb bekommt; sie ist etwas matt.

Scene 3. Hier beginnt die Theaterfassung den zweiten Act. Fiesco und der Mohr, der seinen ersten Rapport macht. Die ganze Scene vortrefflich, aus dem Costüme fällt nur die Stelle wo von dem Fuchs Jesuiten die Rede ist, dann sind auch die Cafeehäuser, und Billiardtische zu modern, man sollte Osterien und Tavernen dafür sagen. Endlich verstehe ich die Stelle nicht ganz: Bald will ich mir eine Glatze scheren, daß sie den Hanswurst von mir spielen. Theaterfassung fast gleich.

Scene 4. Drei Nobili in Wuth über Doria kommen vom Rathhaus und verlangen Rache, Fiesco hat sie zum Besten und schickt sie weiter; die erste Hälfte unübertrefflich, in der Theaterfassung sind auch Verrina und Borgognino in die Scene aufgenommen, was unnütz scheint.

Scene 5. Große Scene Fiesco's mit dem Volksausschuß, die Allegorie der Thierrepublik ist genial, groß, imponierend, die ganze Scene unübertrefflich.

Scene 6. Fiesco läßt sich vom Mohren verwunden und schleppt ihn vor den Richter, wo er seinen Mordversuch bekennen soll. Die Scene ist vortrefflich; die kurze folgende Schreckensscene der Gräfin fehlt in der Theaterfassung, diese hat hier die Catastrophe mit Verrinas Tochter hereingeschoben.

Scene 7. Eine prachtvolle Scene wie der alte Andreas Doria seinen Neffen ausschilt; es macht ungeheuern Effect, daß der Greis nur auf diese kurze Hauptscene concentriert ist, obwohl es dramatisch nicht motiviert ist, daß er sonst wie vergessen wird. Gleich darauf bringt Lomellin die schlimme Botschaft von der Begnadigung des Mohren. Hier hat die Vulgata einen häßlichen Druckfehler, den die Theaterfassung berichtigt: die ganze Versammlung ging ihm athemlos entgegen; es muß natürlich heißen hing, was ein preciöser aber plastischer Ausdruck ist. Gianettino trotzt auf Kaiser Karls Beistand, in der Vulgata dictiert er dem Lomellin zwölf Nobili die im Rathssaal ermordet werden sollen. Hier kommt eine Anspielung auf Fiesco's Namen als schwarzer Stein vor; lavagna heißt Schiefer. In der Bühnenfassung wird statt dessen von der mißlungenen Entführung von Verrinas Tochter gesprochen. Gianettino will sich als Herzog proclamieren lassen, er steht im Einverständniß mit dem kaiserlichen General Spinola und schickt einen Expressen an ihn nach Levanto, in der Theaterfassung steht Lepanto; an die Stadt Lèpanto oder Naupactus in Griechenland ist natürlich nicht zu denken, es muß ein Ort in der Nähe gemeint sein; auf der Karte finde ich nur einen Seeplatz Sestri di Levante und es ist möglich, daß eine französische Quelle den Dichter verführt hat daraus ein Levanto zu übersetzen. Schließlich sagt der Prinz, Genua wird doch noch einen Meuter haben, wo die Bühnenfassung richtiger Meuchelmörder setzt.

Scene 8. Zweite Rapportscene des Mohren. Fiesco läßt verkappte Soldaten in die Stadt einziehen; das italienische dársena hätte der Dichter durch unser Arsenal ausdrücken können, es ist arabisch dârzanah. Der Mohr soll Lomellin Fallen stellen, in der Theaterfassung ist die Stelle abgekürzt und in der Vulgata berichtet der Mohr über

den von Calcagno davongetragenen Korb, wozu ein kleiner Monolog Fiesco's.

Scene 9. Nun Besuch der Republicaner bei Fiesco mit dem Maler Romano, der sein Tableau aufstellt, das Motiv erinnert an Emilia Galotti; Fiesco wird durchaus als Kunstliebhaber gezeichnet. Die Einleitung ist in der Theaterfassung verändert aber nicht verbessert, dann ist auch weiterhin abgekürzt. Es ist ein effectvoller Contrast, wie Fiesco als Kunstenthusiast spricht und nachher plötzlich das Tableau umwirft. Dann gibt er sich zu erkennen, alle Anstalten sind getroffen, um Genua von den Dorias zu befreien. Sie bewundern ihn, aber nicht ganz passend ist, daß der jüngste, Borgognino die Umarmung der fünf Verschworenen aufs Tapet bringt. In der Theaterfassung ist nun derselben Scene angehängt, daß nach Fiesco's Abgang Verrina dem Borgognino vertraut, Fiesco wird Genuas großer Tyrann werden, Fiesco muß sterben. Das ist aber besser in der Vulgata in den nächsten Act verlegt. Hier schließt der Act mit einem Monolog Fiesco's, wo er über des Dilemmas Freiheit — Herrschaft sich ergeht und schließlich sich tugendhaft zum glücklichsten Bürger des Vaterlands erklärt, was aber nur zur Catastrophe der Theaterfassung stimmt.

Dritter Act. Was dem vorigen Act in Fiescos Zimmer unpassend angehängt war dazu bedarf es jezt ebenso unnöthig einer „furchtbaren Wildniß." Verrina führt seinen Schwiegersohn wie Hamlets Vater Hamlet hinaus um ihm zu sagen, er müsse Fiesco morden. Diese Scene ist fast lauter Bombast und wohl die schlechteste im Stück.

Scene 2. Viel besser wird darum in der Theaterfassung der Act mit diesem Monolog eröffnet, wo Fiesco die Sonne über Genua und dem Meer aufgehen sieht, ein lyrisch schöner Moment; das Thema des Monologs ist Gehorchen: Herrschen = Nicht sein: Sein, gewissermaßen eine Parodie des Hamlet'schen; daß der junge Poet noch sehr im Realismus befangen ist und von der Idealität seiner spätern Weisheit noch weit entfernt, darf man gelegentlich anmerken. Der Monolog ist übrigens für die Aufführung wie ich glaube unnöthig abgekürzt; man braucht nur den lezten Saz: Ich bin entschlossen — wegzulassen, so läßt sich der Monolog sowohl mit dem nächstvorgehenden als mit jeder Catastrophe leicht vereinigen.

Scene 3. Sie ist zwar der shakspearischen Brutus und Porcia nachgemacht aber zierlich, anständig. Beide Fassungen gleich.

Scene 4. Dritte Scene mit dem Mohren, villeicht die wirksamste; der Mohr hat sowohl den Brief an Spinola als das Mordverzeichniß des Lomellino erschnappt, dann Soldaten angeworben, und endlich von der Gräfin Imperiali den Auftrag die Gräfin Fiesco zu vergiften; dafür soll sie nun alsbald bestraft werden. Uebertrieben ist aber, daß der Mohr sämmtliche Verschwornen auf seine Faust auf die Nacht herbestellt hat; dißmal weniges geändert.

Scene 5. Die vier Verschwornen kommen, es wird beschlossen daß beide Doria fallen müssen und zwar in offner Empörung, Fiesco ist der Chef des Complots und theilt den andern die Rollen aus für die nächste Nacht.

Scene 6. Fiesco giebt etwas zu sanguinisch dem gefährlichen Mohren den Abschied und dieser beräth sich, ob er nicht das Complot anzeigen soll. Das Motiv ist ein wenig schief aber sehr theatralisch und darum gut genug.

Scene 7. Hier steht der tückische Graf auf der ganzen Höhe seines Triumphs; zwischen Gianettino und seiner Schwester spielt er den dienstfertigen Hofmann während er eben daran ist sie zu Grund zu richten. Diese Scene ist aus Schillers Seele, aber aus ihrer slawischen intricanten Hälfte geschrieben, das Klopstockische Deutschthum weiß nichts davon. Die ganze Scene ist theatralisch untadelhaft, in der Bühnenfassung fällt nur auf daß Julia einmal ein Allegro auf dem Flügel spielen soll, wo der Dichter doch gewiß nicht an die Bühne gedacht hat und ohnehin aus dem Costüm fällt, und etwa, daß die Stelle, wo Fiesco die Gräfin frisiert ausgefallen ist, wofür kein genügender Grund vorliegt.

Vierter Act. Die Exposizion sind wir geneigt für eine Reminiscenz aus der Zauberflöte zu halten, nämlich die zurückrufenden Wachen, wenn nicht die Zauberflöte erst 1791 aufs Theater gekommen wäre; es ist also wohl der umgekehrte Fall, Schikaneder hat eine Reminiscenz aus dem gedruckten Fiesco benützt; ich gestehe nicht einzusehen warum Schiller in der Theaterfassung diese Partie abgekürzt hat, so daß nun Fiesco's Anrede an die Verschwörung fast zu unmotiviert hereinplatzt.

Zweite Scene. Calcagno bringt die Schreckensnachricht daß der Mohr die Conspirazion bei Doria denunciert hat. Die Verschwornen zittern, der Dichter braucht hier einen Bühnenstreich, wohl um zu zeigen daß er die lebendige Bühne und die Schauspieler kennen gelernt hat und für sie schreibt; es ist nämlich der mimische Kunstgriff, daß Fiesco die Verschwornen laut ermuntert während er leise von Calcagno sich berichten läßt; diß erfordert von Seite des Spielers eine genaue Aufmerksamkeit und Virtuosität, er kann sich also zeigen, obwohl diese intricante Kraft kein so dankbares Feld ist als das Pathos. Nun wird der Mohr gebracht und Fiesco pardonniert ihn, will aber zurücktreten. Hier war ohne Dissonanz nicht durchzukommen; die Stelle: „wer ist der erste, der das Halfter über den Tiger wirft" erinnert wieder zu stark an den Räuber Moor; der Humor des Mohren aber rettet den Effect dieser Scene.

Dritte Scene. Nun die große Scene der beschämten Imperiali. Ich will zuerst bemerken, daß dem Dichter im ersten Satz der Julia ein starker Suevismus entschlüpft ist. Sie sagt: Ihre Galanterien fallen nicht mehr in achtlose Ohren, aber in siedendes Pech. So sagt man in Schwaben, aber es muß sondern heißen; wenn die Negazion direct negiert, setzt die hochdeutsche Grammatik sondern, was der Süddeutsche nicht kennt; nur bei der halben Gegensetzung des zwar nicht — aber doch muß aber stehen, was hier nicht der Fall ist.

Die Liebeserklärung der Gräfin an Fiesco wird man zu allen Zeiten unanständig finden, wenigstens ist sie viel zu lang, und ich erinnere mich bei keinem Engländer etwas dieser Art gelesen zu haben, wahrscheinlich weil die classische englische Bühne noch keine wirklichen Weiber hat; hier glaube ich zu erkennen, daß Schiller durch eine persönliche Leidenschaft für die Schauspielerin irre geführt worden. Ich schließe dieses noch ganz besonders daraus, daß in der Theaterfassung (Madame Rennschüb spielte die Julia) nach der Entteuschung noch eine sehr beträchtliche Erweiterung der Rolle eingeschoben ist, die aber den eben erwähnten Fehler noch bedeutend vergrößert und darum ist die Vulgata weit vorzuziehen.

Dritte Scene. Nun die Schlußscene des Acts zwischen Fiesco und Leonore. Er enthüllt ihr die Verschwörung und sie zittert vor der Gefahr. Die Liebe der Gattin ist schön gezeichnet, aber sie geht aus

ihrem frühern Character heraus, wenn sie die Begriffe von Liebe und Herschsucht hier theoretisch analysiert. Völlig lächerlich in diesem Sinn sind die Worte, die aber in der Theaterfassung gestrichen sind: Fürsten diese mißrathenen Projecte der wollenden und nicht könnenden Natur — das sind Schillers bekannte theoretische Stichwörter, wie kämen sie in den Kopf einer Gräfin von Lavagna? Man könne sie nur als Citat begreifen, etwa Leonore bringt dem denkenden Gemahl eine früher gethane Aeußerung wieder in Erinnerung; da aber der Zuschauer hierauf nicht fällt so würde die Stelle durchaus lächerlich. Ich bemerke nur noch, daß die Scene eigentlich darauf losarbeitet, den Fiesco zu erweichen und wenn dieselbe überhaupt ein Resultat haben soll, so paßt sie nur zu dem Schluß der Bühnenfassung aber nicht der Vulgata. Die Bühnenfassung hat übrigens noch einige weitere Scenen dem vierten Act angehängt, nicht passend, weil Fiesco die vorige Scene schließt und diese eröffnet.

Fünfter Art. Ich habe schon gesagt, daß ich den dramatischen Gang bis hieher im Ganzen untadelhaft, ja bewunderungswürdig finde, denn es ist fortwährender Fluß und Bewegung, aber aus der mißlungenen Catastrophe dieser Verschwörung war schlechterdings nichts zu machen, und wenn einmal die Geschichte theoretisch verlassen werden muß, so ist der einzige Ausweg in der Schlußscene des vorigen Acts vorgezeichnet und diß hat nur die Theaterfassung richtig eingesehen; wir wollen sie jezt der Vulgata wieder gegenüberstellen.

Erste Scene. Es war Schiller Bedürfniß seinen Helden so heimtückisch er sonst ist, doch wieder persönlich großmüthig erscheinen zu lassen, namentlich darf er sich nicht durch Großmuth des Feindes besiegen lassen. Diß hat auf die Erfindung geführt, daß Fiesco den Greis Doria für seine persönliche Sicherheit warnt. Dazu ist nun freilich ein seltsames Mittel, daß Fiesco am unbewachten Herzogspalast „anläutet" und der Herzog oben herausschaut. So wußt' es Schiller aus seiner Jugend von den Stuttgarter Häusern, wie es noch in kleinern Städten allgemein Sitte ist, aber einem regierenden Herzog läutet man doch wohl nirgends in der Welt mit der Hausglocke. In der Bühnenfassung hat er freilich die Glocke weggelassen, er ruft den Alten heraus, dann sieht aber das Motiv ganz einer Reminiscenz aus dem Othello gleich, wo Jago den Senator apostrophiert. Ich möchte

aber diese Scene, wo der alte Andreas zum zweitenmal in seiner classischen Würde auftritt, für die Aufführung nicht vermissen. Zu bemerken ist noch daß in dieser Scene Andreas einmal „mit Ehre" zu reden hat. Diese Redensart, die auch in den Räubern vorkommt ist ein Mißverständniß des jungen Dichters; man sagt im schwäbischen Dialect; er gibt sich on är, was sich der Dichter in eine Ehre übersetzt; es ist aber das französische air nicht das Wort Ehre.

Zweite Scene. Die Theaterfassung läßt jezt einen Monolog folgen, wodurch ihre Catastrophe vorbereitet wird; er gehört nicht zum Besten was Schiller geschrieben hat, aber auch nicht zum schwächsten und ich würde ihn für meine Auffassung adoptieren, weil die Scenen sonst zu abrupt stehen.

Dritte Scene. Die kurze Scene der Ermordung Gianettino's ist in der Theaterfassung etwas besser ausgeführt und ich würde dieser folgen.

Vierte Scene. Dagegen aus der Vulgata würde ich jezt die kurze laconische Scene einschalten wie der alte Andreas von seiner deutschen Leibwacht aus dem Palast geleitet wird; daran schließt sich die sechste Scene von Sacco und Calcagno an und die nächste, wie der Mohr die Diebe einführt.

Dagegen muß die vollkommen thörichte Scene, wo die Gräfin Fiesco in Mannskleidern auftritt, durchaus herausgeworfen werden, denn sie widerspricht direct ihrer lezten großen Scene im vierten Act. Ebenso verkehrt finde ich die achte Scene, wo die doch eingesperrte Bertha als Knabe eintritt. Das sind verliebte Reminiscenzen. Statt ihrer muß vielmehr die

Fünfte Scene gelten, welche Schiller für Mannheim geschrieben hat, Bertha in ihrem Kerker. Der Monolog ist nicht vorzüglich aber nothwendig. Ebenso die folgenden Auftritte Borgognino's und Verrina's.

Die sechste und lezte Scene ist mit der Theaterfassung ein freier Platz mitten in Genua, vor dem Rathhaus Geschütz aufgepflanzt. Fiesco tritt auf mit den Worten: Wer warf das Feuer ein? bis zur Stelle: Gleich eilt mit Spritzen und Eimern! dann wird der Mohr gebracht und zum Henken abgeführt; ich halte es für eine positive Schönheit des Stücks daß der Mohr gehenkt wird; er darf so wenig lebendig entkommen als Spiegelberg, obgleich das Stück dadurch keineswegs

tragisch wird, so wenig als durch Gianettino's Tod. Daß man nun die zwölfte und dreizehnte Scene der Vulgata aufgeben muß ist klar; es ist eine wilde Reminiscenz aus den Räubern daß Fiesco sein Weib ermorden muß und hat in der That in diesem Stück keinen Sinn, zumal Fiesco gleich darauf wieder völlig getröstet ist. Die folgende Scene wo der rückkehrende Doria einige schöne Worte spricht, würde zwar historischer sein aber das Drama muß ihn beseitigen. Es schließt sich also hier die Theaterfassung an. Fiesco sieht die Canonen vor dem Rathhaus und sendet Calcagno an den Senat und Sacco an seine Frau. Der folgende Monolog des Verrina ist etwas seltsam, muß aber den Dialog mit Fiesco einleiten. Aus der Vulgata ist nur die kurze Stelle einzuschalten, wo Verrina die Bestrafung des Mohren erwähnt. Daß Verrina einen Mordversuch auf Fiesco macht ist freilich die lezte Dissonanz und wäre besser weggeblieben, da sie ganz unnöthig ist, doch giebt es dem Schluß einige Bewegung. Wogegen der tragische Schluß der Vulgata, wo Fiesco, der durch einen Zufall unterging, von Verrina ins Meeer gestoßen wird, wenigstens keine tragische Größe hat. Man hat auch mit Recht getadelt, daß Verrina mit den Worten schließt: Ich gehe zum Andreas. Andreas wird sich für den Unterthan bedanken, der als Republicaner zuerst für seine Ermordung gestimmt hat.

Schillers Fiesco hat nur einen Sinn, wenn wir das Stück als den freudigen Hymnus eines aus verhaßten Banden befreiten Gemüths betrachten, der Dichter ist mit der Welt versöhnt, die Elegie schlägt in die Idylle um und dißmal schließt der große Tragiker mit einer diesseitigen Versöhnung. Ich bemerke noch, daß der dem Stück gegebne Titel: ein republicanisches Schauspiel, aber nicht Trauerspiel, in der That nur für den Fall einen Sinn hat, wenn Fiesco die Republik wieder herstellt; kehrt der alte Doria zurück, so ist daran nichts mehr recht republicanisch. Hätte wohl Schiller besser gethan, wenn er eine gelungene historische Conspirazion auf die Bühne gestellt hätte? Aber eine solche wäre dem Zuschauer voraus bekannt gewesen und er würde darum mit ganz andern Ansprüchen vor die Scene treten. Daß der Dichter eine historisch obscure Geschichte vor uns aufrollt hat den Effect unberechenbar verstärkt und so sind auch seine Mängel villeicht naturnothwendig gewesen.

Cabale und Liebe. 1782.

Wir haben schon gesehen daß Schiller den ersten Entwurf zu diesem Stück zugleich mit dem zu Fiesco im Arrest auf der Stuttgarter Hauptwacht entwarf, die Ausarbeitung fällt aber in den Bauerbacher Aufenthalt. Frau von Wolzogen sagt, das Stück sei eigentlich für die Mannheimer Schauspielerin Frau Beck geschrieben, für deren Talent die Rolle der Luise berechnet sei; ob Schiller eine Leidenschaft für diese Dame gehabt möcht' ich daraus nicht entscheiden, jedenfalls liegen aber tiefere Gründe vor, daß dieses Werk zu Tage kam. Bemerkenswerth ist aber das, daß wir von diesem Stück nur die einzige Theaterfassung nnd meines Wissens keine einzige Variante besitzen. In spätern Jahren soll Schiller das Werk gering geschätzt haben; Frau von Wolzogen sagte mir, er habe es „ein Grab guter Gedanken" genannt; das erinnert mich an die Grabschrift, welche die Mönche dem Calderon gesetzt mit dem Satz: quae summo plausu vivens scripsit moriens praescribendo despexit. Es kleidet geniale Naturen schön wenn sie selbst gering schätzen was die Welt bewundert hat, wir werden uns aber hüten, sie in diesem Fall gerecht zu finden.

Wir haben gesehen, daß die Elegie der Räuber eine Idylle Fiesco nach sich ziehen mußte, dieser Idylle stellt sich aber, nach Schillers spätrer sinnreicher Theorie, sogleich die Satire als dritte Dichtart zur Seite. Hat er im ersten Stück die Qual seines Zustands, im zweiten sein Entzücken über die Befreiung ausgesprochen, so thut er jezt einen Rückblick vom neuen Zustand in den alten, der ihn gequält, und die natürliche Rache erzeugt dieses dritte, das satirische Gedicht. Aber freilich nicht die Satire, welche übermüthig und schadenfroh ihren Gegenstand durch Hohn vernichten will, sondern die Satire des Melancholikers, welche in den eignen Eingeweiden wüthet, und in sittlicher Indignazion über die Welt das eigne Herz verbluten lassen möchte.

Aus der Romantik des Südens und des sechzehnten Jahrhunderts zwingt sich also der Dichter in die ganze Bänglichkeit der unmittelbaren Gegenwart hinein, er schildert den kleinen deutschen Hof des achtzehnten Jahrhunderts, dessen Grundzüge fast auf alle deutsche kleine Residenzen dieser Zeit passen, die er aber doch specifisch in Stuttgart studiert hatte. Gewiß will er nicht seinen Landesherrn und Wohlthäter, den Herzog Karl persönlich beschimpfen, aber auch ohne daß er es will wird ein fürchter-

liches Pasquill daraus. Die Mätressenwirthschaft, die nach America verkauften Landeskinder, wer könnte solche Züge verkennen?

Wir haben also jezt dem republicanischen Schauspiel gegenüber das bürgerliche Trauerspiel und es ist nicht zu übersehen, daß auf diesem Gebiet der Dichter schon bedeutende Vorarbeiten auf dem deutschen Theater vor sich hatte. Der Zusammenhang der Räuber mit Göz von Berlichingen ist sehr entfernt, viel näher aber der von Cabale und Liebe mit Lessings Miß Sara Sampson und Emilia Galotti und mit Göthe's Clavigo, allein so bedeutend diese Arbeiten sind, so ist doch der Theatereffect unsres Stücks ein ganz enorm größerer, es hat villeicht kein Stück auf der Bühne tiefere Wirkung gemacht; die Deutschen müßten darüber erschrecken, daß ihre ordinärsten Zustände nur ein solches Pathos überhaupt verursachen und ertragen können; ich habe mehr als einmal die Erfahrung gemacht, daß dieses Stück von wandernden Comödianten in kleinen Städten mittelmäßig gespielt immer des packenden Effects auf alle Classen von Publicum gewiß sein kann.

Die Handlung des Stücks ist so einfach gedacht, daß man kein specielles Vorbild vorzuweisen braucht, denn daß die Eifersucht Othellos einigen Einfluß darauf gehabt hätte, möchte kaum zu behaupten sein. Aber das ist gewiß, der populäre Effect ist eigentlich damit erreicht, daß die einzelnen Charactere fast durchaus carikiert und übertrieben angelegt sind. Der Hauptcharacter Ferdinand ist wieder der Idealist wie Karl Moor, der mit der Welt in Collision kommt, zu grell ist es aber daß sein Vater der Präsident ein verhärteter Bösewicht, ja wie es scheint Mörder sein muß, der nachher das Blutgerüst besteigen soll; dieses ist die Umkehrung der Räuber und zu diesem äußersten war hier keine Nothwendigkeit, ja es widerspricht der Gattung des bürgerlichen Drama. Der Intricant Wurm erinnert in seiner Gemeinheit und Häßlichkeit wieder an Franz Moor und ist darum eine halbcomische Natur; der Vater Miller (dieser Name ist sehr specifisch süddeutsch geschrieben) repräsentiert die derbe Ehrlichkeit und den Humor des deutschen Bürgerstands sehr vortrefflich und schwankt darum zwischen Comik und Ernst; auch der Kammerdiener ist eine tragische Person; die Mutter ist als bornierte Frau mehr comisch, das Kammermädchen kaum mehr als Soubrette, der Hauptgegensatz fällt

auf die beiden Frauenrollen der Lady und der Liebhaberin. Lady Milford ist die wiedererstandne Gräfin Imperiali, dißmal als stolze Brittin nicht unglücklich maskiert, in Luise Miller finden wir die Grundzüge der zarten Leonore wieder, aber als bewußtere jungfräuliche Weiblichkeit. Das Liebesverhältniß ist einerseits klopstockisch überspannt und unwahr, gleich daneben aber wieder mit solcher markigen Realität ausgeführt, daß man das häßliche darüber vergißt. Eine höchst merkwürdige Figur ist aber schließlich der Hofmarschall von Kalb; Schiller hat sich nie seiner eignen pathetischen Natur in diesem Maße entäußert wie in dieser hochcomischen Caricatur, es ist herbe Satire nach dem Leben gezeichnet, kaum hat Shakspeare je die Borniertheit so drollig gezeichnet und man möchte hier eher eine Ader von Moliere erkennen; jedenfalls ein Beweis, daß Schiller das comische in einem hohen Grad zu Gebot gestanden hätte und daß er so mit allen Kräften ausgerüstet war, die einen Dramatiker ersten Rangs constituieren, aber leider hat von hier an der Tragiker den Comiker beinahe völlig aufgezehrt.

Wenn Schlegel sagt, dieses Stück könne schwerlich durch den überspannten Ton der Empfindsamkeit rühren, so hat er recht, wenn er aber sagt, es müsse durch peinliche Eindrücke foltern, so ist seine tragische Kraft eingestanden. Fassen wir die ganze Verwicklung ins Auge, so ist die Liebe des Majors freilich überspannt und kurzsichtig, Othello geht nicht so plump in die Falle, aber das Ganze gewinnt unendlich an Wahrheit, wenn wir es als eine bloße Uebereilung jugendlicher Leidenschaftlichkeit ins Auge fassen und darum ist der Eindruck so überwältigend; es ist ein so alltägliches Unglück, daß man in Angst ist die Sache könnte uns jeden Tag so in die Quere kommen. Wir haben den Dichter der Räuber wieder, aber der heroische Mörder der Geliebten ist jezt zum feigen Giftmischer eingeschrumpft. Ich behaupte daher, mit Ausschluß der übertriebnen Schlechtigkeit des Präsidenten ist der dramatische Plan dieses Stückes ganz vortrefflich und da die Catastrophe aus diesen gegebnen Characteren sich selbst macht, so ist dißmal auch der Schluß nicht zu tadeln und das Stück insofern dramatisch über dem Fiesco. Die Peinlichkeit des Ganzen fällt der Gattung zur Last, diese aber hat der Dichter völlig erschöpft und sie kann nicht mehr überboten werden; das Stück hat auch darum keine Nachfolger gereizt. Schillers pathetische Seele konnte aber bei

einer Gattung die bei ihm als Satire hervorsprang, unmöglich verharren und es ist natürlich, daß das Product ihm in spätern Jahren, wo er die ideale Seite der Kunst unverrückt anstrebte, einen peinlichen Eindruck verursachen mußte.

Wir wollen aber jezt das für uns immerhin wichtige Werk in seinen einzelnen Scenen betrachten.

Erster Act. Der Ton einer bürgerlichen Haushaltung, wie er ihn in Stuttgart aus dem Leben studiert hatte, ist mit erschreckender Wahrheit geschildert und streift sogar bis in den Dialect herunter. Der cholerische Polterer Geiger und die Gans von Mutter, besonders dem schleichenden Wurm gegenüber sind wundervoll daguerrotypiert. Ich bemerke noch, daß die Familie hier als catholisch gedacht ist, was ich bloß für eine Finte halte, um das Stuttgarter Porträtt nicht zu grell heraustreten zu lassen. Die Form Operment ist süddeutsch für Auripigment; confisciert von Gesichtern gebraucht ist in Schillers Academie=Periode ein Cant=Wort, wie die Engländer sagen, ein studentischer Modeausdruck. Picant ist es aber, daß der Alte den Wurm conterfeit „die Haare brandroth, das Kinn herausgequollen“ beides paßt auf Schillers eigne Person, er hat den Humor sich für die Caricatur zu porträtieren. (Schillers brandrothe Haare hab' ich gesehen.) Characteristisch ist auch, daß Luise die Eltern nach damaliger Sitte mit Er und Sie anredet. Beim Zusammentreffen der Liebenden könnte man einen Augenblick an Egmont denken, den aber der Dichter schwerlich schon kannte. Man sieht wie im vorigen Jahrhundert eine solche mésalliance von Adel und Bürgerstand noch einen erschreckend radicalen Character hat, in unsrer Zeit sind wir gegen diese Collision schon abgestumpft und das Stück nimmt für uns bereits den Character eines historischen Costüms an; es ist die Zeit unsrer Großväter und hiedurch mildert sich doch der Eindruck in etwas.

Die Gegenscene beim Präsidenten zeigt uns sogleich die Rückseite der Handlung, welche unaufhaltsam vorschreitet. Der herzlose Präsident beleuchtet das Verhältniß mit dem rohesten Cynismus, der intrikierende Wurm erinnert ein wenig an Marinelli und auch an Göthe's Carlos. Die Lady Milford wird jezt erwähnt als eine Partie für den Major und der eben eintretende Hofmarschall soll den Plan ins Publicum bringen. Diese Figur halt' ich wie gesagt für ein Meister=

stück Schillers; der darauf folgende Dialog von Vater und Sohn bringt die zu herb angelegten Gegensätze in schneidendster Weise zur Sprache und ist schon das Vorspiel zu dem bevorstehenden Mißverhältniß zwischen König Philipp und Don Carlos. Der Major will die stolze Brittin beschämen.

Zweiter Act. Diese Lady Milford ist für den jungen Poeten, der solche Gestalten doch wohl nur aus Romanen kannte, wie mich dünkt, nicht übel ausgeführt. Nun kommt die übertriebne heftige Scene mit dem alten Kammerdiener und den nach America verkauften Landeskindern; sie muß der Lady die Augen öffnen. Der Suevismus spring für lauf kommt auch einmal wieder. Die Lady dem Major gegenüber ist in milderer Form die Gräfin Imperiali vor Fiesco und das Vorspiel für die Fürstin Eboli. Die ganze Unterredung ist ein dramatisches Meisterstück, hat aber nur einen jugendlichen Fehler, daß durch die Bekenntnisse der Lady der Major zu sanguinisch umgestimmt wird und auf einmal für die Frau schwärmt, die er so eben mit Füßen getreten; das macht ihn gar zu schwach erscheinen. Aber die Scene schließt energisch durch die Entschlossenheit der Lady.

Nun sind wir beim Musicanten. Die ängstliche Familie wird durch den Major in Schrecken gesetzt, der nach seinem Vater fragt, welcher auch alsbald mit Gefolge eintritt. Er beschimpft das Mädchen, der Character des alten Musikers ist hier vortrefflich durchgehalten, die Beleidigung seines Kinds treibt ihn auf's äußerste und er droht mit seinem Hausrecht; der Präsident wüthet, will das Mädchen mit Gewalt abführen lassen und der zur Verzweiflung gebrachte Sohn droht die Geheimnisse des Vaters zu verrathen, womit der Vater erschreckt nachgiebt. Diese Scene ist so energisch wie villeicht je eine in dieser Gattung auf die Bühne gekommen.

Dritter Act. Wurm macht vor dem Präsidenten den Plan, die Eltern zu arretieren und der Tochter den Liebesbrief zu dictieren, der Hofmarschall soll als Liebhaber vorgeschoben werden, was einigermaßen lächerlich ist aber zu den übrigen Uebertreibungen stimmt; die Scene mit dem Marschall ist von der äußersten vis comica; man bemerke die beiden Kraftworte des Marschalls, wo er bei der Verdächtigung des Mädchens fragt: Daß sie stehle, meinen Sie? Und nachher: Mon dieu, was bin denn ich, wenn mich seine Durchlaucht entlassen?

Eine seltsame Phrase ist: Visite geben, das doch weder deutsch noch französisch.

Zweite Scene beim Geiger. Ferdinand will die Geliebte zur Flucht bereden, wozu ihr der Muth fehlt; dadurch soll die nachherige Eifersucht motiviert werden. Luise wird ängstlich in der Einsamkeit wegen der ausbleibenden Eltern und erschrickt noch mehr wie Wurm eintritt. Dieser Auftritt ist der folternde wie ihn Schlegel nennt, die Rolle der Luise ist etwas bombastisch gehalten aber der sie zum Schreiben zwingende Intricant ist meisterhaft durchgeführt.

Vierter Act. Der Brief hat bereits gewirkt, der Major peroriert über seine Eifersucht und prügelt den Marschall aus dem Zimmer. Sehr provinziell süddeutsch ist des Majors Anrede an ihn: Schatz! als ironisches Liebkosungswort gebraucht. Vortrefflich ist die Comik in des Marschalls Worten: Aber ich desto mehr, die dann vom Major parodiert werden. Am Schluß wo der Marschall sagt: „Ihr eigner Vater" bezieht der Major das ihr auf das Mädchen; hier tritt die Ungelenkheit unsrer Sprache zu Tage. Der folgende kurze Monolog muß den Mordgedanken bei Ferdinand erzeugen; dagegen die fünfte Scene mit dem Vater scheint mir erst hinterher eingeschoben, sie ist ebenso ungeschickt als überflüssig, ich erinnere mich auch nicht sie auf der Bühne haben aufführen zu sehen und sie wird mit Recht weggelassen. Diese Grausamkeit des Vaters hat in seinem Character gar keinen Sinn, da er nach den bloßen Empfindungen seines Sohnes nichts fragen kann.

Jezt war dem Dichter noch ein Hauptmotiv gegeben, die beiden weiblichen Charactere. sich gegenüberzustellen. Die Scene ist mit ebenso viel Kunst als Lebenswahrheit ausgeführt. Etwas seltsam klingt uns die veraltete Anrede per Sie im Singular aus dem Munde der Engländerin. Grammatisch unrichtig ist auch das Wort: Jezt ist er Ihnen (französisch il est à vous) anstatt der Ihrige. Es ist aber ein schöner Gedanke, daß das schlichte Bürgermädchen, nicht ohne einige Schelmerei, in der brittischen Fürstentochter das Selbstgefühl wach ruft. Für den Effect dieser Scene wird noch einmal der dumme Hofmarschall als Folie benützt. Uebertrieben ist allein das, daß die Lady ihre Dienerschaft mit einer Rührung verabschiedet, die uns die künftige Maria Stuart ankündigt, was aber hier keinen Sinn hat.

Fünfter Act. Die Anweisung zwischen Licht ist schwäbisch, eigentlich zwischen Licht und Dunkel ist die volle Redensart; es ist Zwielicht gemeint. Die erste Scene, wo die Liebe der Tochter zum Vater sie vor'm Selbstmord rettet ist wieder mit dem reinsten Pathos erfüllt und würde dem Stück einen elegischen Schluß geben, wenn nicht in der zweiten Scene der ungestüme Liebhaber mit seiner Uebereilung hereinplatzte. Es ist freilich eine Tragik des Zufalls, keine Tragödie sondern ein Rührschauspiel. Der Major spielt hier nicht die edelste Rolle; ich bemerke noch, daß ich in der Frage: Schriebst du diesen Brief? Antwort: Ich schrieb ihn — den süddeutschen Autor erkenne; nach hochdeutscher Grammatik sollte hier das Perfectum gebraucht sein, da von einer längst geschloßnen Handlung die Rede ist. Nur der Vers kann die kürzere Form entschuldigen, die freie Prosa nicht. Daß der verrathne Mann die Verrätherin um eine Limonade bittet müssen wir seiner Zerrüttung zu gut halten; zu weit geht es aber wenn er nachher dem Vater an den Hals fallen soll; wundervoll dagegen ist das Motiv wie der alte Miller über dem Anblick des Goldes den Kopf verliert und seine Naivität wie er sich den Reichthum zu Nutze machen will; hier klingt die lezte humoristische Saite des Gedichts an, die die Catastrophe so schauerlicher macht. Die Vergiftung ist vortrefflich motiviert, der Ausdruck Versuche für Koste zwar ein wenig süddeutsch, aber fürchterlich realistisch Ferdinands Wort Wohl bekomm's! Unklar und sogar lächerlich ist aber der Ausdruck über Luise: Ueberall das Werk seiner himmlischen Schäferstunde! Hat denn Gott Schäferstunden? Man sollte hier einen Schreibfehler vermuthen. Auch der Ausdruck: „Thränen um die Gottheit, die ihres Wohlwollens hier verfehlt" ist nicht nur undeutsch sondern auch frivol und lächerlich. Es ist natürlich daß der Präsident in der Schlußscene keine bedeutende Rolle spielen kann, es geht aber zu weit, daß er und Wurm einander denuncieren, nur — damit der Zuschauer einen Schauder weiter empfinde, es wäre schon vorher des Jammers genug gewesen oder vielmehr die Rührung über das psychologische Wahre des Unglücks wird durch diese Bizarrerie abgestumpft. Daraus ergibt sich das unpassende Schlußwort, das an den Verrina im Fiesco erinnert. Hat aber das Stück im einzelnen seine Fehler, so ist doch der Totaleffect ein über=

wältigender und wird ein deutsches Publicum electrisieren, so lange unsre Sprache lebendig bleibt.

Wir haben gesehen, wie Schiller in seinen ersten drei Schauspielen seinen Beruf als dramatischer Dichter nach den verschiedensten Richtungen bethätigt. Wie er später geistreich theoretisierend den Satz aufstellte, alle Poesie lasse sich in die drei Rubriken der Elegie, Idylle und Satire einordnen, so hat er hier, gewiß unbewußter Weise diese drei Hauptrichtungen im Drama aufgestellt und in dieser ersten realistischen Form des Prosaschauspiels erschöpft; man darf die Räuber als die Elegie, Fiesco als die Idylle und Cabale und Liebe als die Satire in diesem Sinn bezeichnen. Kein deutscher Dramatiker hatte je solche Effecte erreicht, denn seit der classischen Zeit des englischen Theaters war eine so energische Tragik nicht mehr auf den Brettern erschienen. Man kann sich fragen, wenn Schiller in England geboren wäre, ob er dem Theater wieder einen neuen Schwung zu geben fähig gewesen wäre. Man kann es villeicht nach den politischen und religiösen Zuständen bezweifeln, er hätte villeicht weniger gewirkt als in Deutschland, aber so viel wurde hier jezt auch allgemach klar, daß er auf dieser Bahn nicht weiter schreiten konnte. Auch diejenigen, die diese junge Kraft bei ihrem Erscheinen mit Hoffnung begrüßt hatten, wie der edle Dalberg, fingen jezt an ihn zu warnen; sie wollten die Dinge milder haben; sie fühlten wohl, daß Deutschland diese ungebundne Kraft nicht ertragen konnte. Bedenkt man die enorme Aufregung die diese Werke auf den deutschen Bühnen hervorbrachten, so konnte man allerdings vom politischen Standpunct beunruhigt werden. Die deutschen Bühnen hatten den kühnen Jüngling mit Staunen ertragen, aber sie waren von den Höfen octroyierte Institute; auch in dem weniger gebundenen Hamburg konnte Lessing keine eigentlich nazionale Richtung der Bühne erreichen. Die englische Bühne war ein ganz demagogisches Institut und half den Staat an den Rand des Verderbens bringen wie dereinst die atheniſche. Man konnte den deutschen Regierungen nicht zumuthen es auf ein ähnliches Experiment ankommen zu lassen. Es wäre also sehr ungerecht Deutschland einen Vorwurf zu machen, daß es den Dichter in dieser Richtung nicht

weiter schreiten ließ; Poesie ist nicht die welthistorische Mission unsres Volks, am wenigsten Theaterpoesie, wie man diß von England behaupten darf. Deutschland war die Musik und die Philosophie zu vollenden vorbehalten; Schillers Talent ist also so zu sagen ein Fremdling auf der eignen Erde gewesen; in der That ist das vorherschende Intricante in Schillers Natur dem deutschen Naturell zuwider und wie ich schon gesagt habe ein slawisches Element. Aber gerade, weil Schiller unter den deutschen Dichtern so einzig mit diesem Talent der Intrike begabt war und weil ihm anderseits das germanische sittliche Pathos nicht fehlte, darauf beruht seine ungeheure Wirkung. Die Deutschen hatten also jezt einige vortreffliche Theaterstücke, aber eine förmliche Schule konnte das noch nicht heißen; die Nachahmer blieben zu weit unter dem Vorbild und dem Meister mußte über den Hindernissen der Muth brechen. Allein es waren nicht bloß die äußerlichen Hindernisse, welche Schiller auf eine andre Bahn drängten. Die große ethische Kraft in Schiller mußte ihm das wilde Theaterleben entleiden; der englische Dichter will nichts als Beifall, er wird sich selbst nur bilden um diesen Beifall zu steigern. In Schiller nahm der Idealismus die nothwendige Richtung nach der theoretischen Ausbildung; er lenkte sein Talent von selbst in die nazionale Bahn der Theorie ein; er studierte die Weltgeschichte zuerst im Interesse der Bühne, bald aber aus der leitenden Idee einer göttlichen Weltregierung; er sprach das große Wort aus, die Weltgeschichte ist das Weltgericht, aus welchem später die Hegel'sche Philosophie der Geschichte hervorgegangen ist. Sobald Schiller begriff, daß er als Theaterdichter in Deutschland sich nicht fortbringen könne, entschloß er sich zu dem, was in Deutschland das natürliche war, als Gelehrter zu leben; er versuchte es zuerst in Mannheim mit der damals noch sehr gewagten Stellung als Literat und Redactör. Aber auch das schlug fehl; Schiller fühlte sich sehr unglücklich, da kam ihm im rechten Moment die freundliche Einladung aus Sachsen zu, Körner und seine Freunde schlugen ihm vor nach Leipzig und Dresden überzusiedeln. Dieser ganz unerwartete Ausweg mag auf ihn mit der Gewalt eines Orakels gewirkt haben; es war villeicht das naturgemäßeste was er ergreifen konnte. So wurde diß Talent von Süd- nach Norddeutschland übergesezt, wo er seine Laufbahn vollenden sollte. Schiller hat bei diesem Tausch

verloren und gewonnen. Von der ersten Kraft mußte vieles aufgeopfert werden; der derbe Realismus seiner Poesie verlor seine Frische; leider ging fast sein ganzes großes Talent für die Comik in dieser Operazion mit auf; aber er hatte auch die erste Jugendkraft und Gesundheit eingebüßt und bedurfte jezt einer mildern Freundespflege; in Sachsen fand er mildere Sitten und eine feinere Geselligkeit, deren Reiz er tief empfinden mußte. Aus dem Dichter wurde also der Gelehrte; vom Idealismus konnte er natürlich nicht ablassen; er mußte in seiner Geschichtsbetrachtung als Protestant Partei ergreifen; die nazionale idealistisch schwärmende Partei, welche wir schon seit Klopstock in Deutschland als den Anfang der liberalen erkannt haben, mußte Schillers ganze Thätigkeit absorbieren; er warf sich mit aller Energie in das Studium der Weltgeschichte, wie sie seit dem Auftreten der Reformazion sich herausgebildet hatte; als Altwürtemberger war ihm der Haß gegen das Pabstthum mit der Muttermilch eingegeben. Schiller wurde also Parteimann für die protestantische Sache und in diesem Sinn ist seine zweite Periode aufzufassen, sowohl da, wo er als eleganter und geistreicher Historiker auftrat, als auch da, wo er sich wieder in idealerem Sinn zur dramatischen Poesie zurückwandte. Die Religionskämpfe des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts wurden sein ausschließliches Studium; er bearbeitete im protestantischen Sinn die Geschichte des Abfalls der Niederlande vom spanischen Joch, wobei er als Protestant und Germane sich begeisterte, dann die Geschichte des dreißigjährigen Kriegs, wo ihn die vaterländische Geschichte in Anspruch nahm und endlich faßte er den Religionskampf und den Sieg des Protestantismus in England ins Auge. So war es natürlich, daß, obwohl in langen Zwischenräumen, die Werke seiner zweiten Periode, Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart sich folgten.

Zweite Periode.

Don Carlos, 1785.

Schon während seines Aufenthalts in Bauerbach, als Schiller mit seinem nachherigen Schwager Reinwald in Meiningen correspondierte, der ihn von der dortigen Bibliothek mit Büchern versah, finden wir die erste Notiz von Bearbeitung des Don Carlos. Bekanntlich hatte Schiller seit dem Fiesco besonders nach der Geschichte der

Revoluzionen getrachtet, um sie für's Theater auszubeuten. Nach und nach überwog das historische Interesse und später 1788 erschien bei Crusius in Leipzig die Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen, gesammelt von Schiller. Zu diesem Werke hatte er im zweiten Band eine ziemlich genaue Uebersetzung der Verschwörung des Marquis von Bedemar gegen die Republik Venedig nach dem Abbé Saint Real geliefert (ist bei Boas wieder abgedruckt). Saint Real war 1757 in Paris neu herausgekommen und diß Buch hatte ihm Reinwald von Meiningen geschickt; es ist der fünfte Band des Buches und in demselben Band findet sich auch die historische Novelle des Don Carlos. Wahrscheinlich verdanken wir es diesem zufälligen Umstand, daß der Dichter auf den tragischen Stoff des Don Carlos aufmerksam wurde. Doch finde ich daß schon Dalberg ihm 1782 den Don Carlos als tragisches Sujet soll empfohlen haben. Es ist ein bemerkenswerther Umstand, daß schon ein Jahrhundert früher dieselben Werke von Saint Real einen englischen Dramatiker begeistert hatten. Diß ist Otway, welcher aus demselben Autor seine Fabel entlehnte, woraus 1676 sein Don Carlos hervorging, so wie 1682 sein berühmtestes Werk Venice preserv'd aus der Conspirazion des Marquis Bedemar aus Saint Real geschöpft ist. Schiller las damals nicht englisch, er kann also den Otway'schen Don Carlos nicht gelesen haben; sie sind sich verwandt nur sofern sie aus derselben Quelle schöpften; die Vergleichung ist aber höchst interessant, weil wir hier das genaue Beispiel haben, was die englische Bühne von dem Stoff brauchen konnte, und wie ganz anders Schiller verfuhr, der jezt sich eigentlich mit Obstinazion von der Bühne abwandte, um seinen Idealismus für die bloße deutsche Lesewelt nutzbar und fruchtbar zu machen. Das englische Schauspiel ist dramatisch viel besser als das deutsche, weil es ihm um gar nichts als Bühnenwirkung zu thun ist; seine Schwäche beruht eigentlich darin, daß es im Dryden'schen Reimvers geschrieben ist, welcher keine scharfe Characteristik zuläßt; von einer ideellen sittlichen Tendenz ist bei Otway keine Rede. Schiller bezeichnete seinen ideellern Standpunct jezt allerdings damit, daß er statt der frühern Prosa zum englischen blank verse überging, den er aber freilich nicht bei Shakspeare studiert hatte. Man fühlt im Don Carlos sehr deutlich, daß er seinen Jambus an Lessings Nathan lernte, er ahmt ihn in einer gewissen Nüchternheit und in der

Mitte abgebrochnen, manchmal etwas hölzernen Versen nach; erst im spätern Wallenstein hat sich Schiller den ihm eigenthümlichen Schwung dieses Versmaßes aus sich selbst geschaffen. Schiller fühlte sich glücklich in dem neuerworbenen Freundeskreise zu Leipzig; im Merz 1785 kam er daselbst an, wohnte in diesem Sommer in Gohlis, nahm den in Bauerbach entworfnen Don Carlos wieder vor und arbeitete die ersten Acte aus; Wieland interessierte sich für das Werk und so erschienen die ersten drei Acte des Stücks in der Thalia von 1785. Während dieser Arbeit aber setzten ihm seine Leipziger Freunde, worunter auch wieder Schauspieler waren, mit Bitten zu, ihnen den Don Carlos für die Bühne umzuschreiben. Schiller widersetzte sich Anfangs, ließ sich aber am Ende bestimmen. Die Schauspieler waren damals noch nicht an den Jambus gewöhnt und Schiller scheint ihnen selbst damit nicht getraut zu haben. Er entschloß sich also, diß Stück in die Form seiner ersten Werke, in Prosa zu bringen, ein villeicht nicht wieder vorgekommner Fall, daß ein Dichter sein versificiertes Werk selbst in Prosa auflöste; die lezten Acte waren aber noch nicht gedichtet und diese sind also in der Prosaform als erster Entwurf zu betrachten. Es ist sehr wichtig, daß das Stück auf verschiednen Bühnen zuerst so aufgeführt worden und daß uns Boas die reine Theaterabschrift erhalten hat. Es ist in dieser Form manches verständlicher; die Reflexion ist noch nicht so überwuchernd und die Intrike läßt sich besser überschauen, man könnte das Werk für die Bühne villeicht vorziehen, auch ist die Catastrophe etwas anders gefaßt, worauf wir zurückkommen werden.

Wir müssen aber jezt vor allem ins Auge fassen wie sich Schiller zur ganzen Don Carlosfabel stellte. Bei Saint Real, seiner ersten unzweifelhaften Quelle ist es unter der Form einer historischen Behandlung das bloß romanhafte Interesse des romanischen Intrikenspiels was der Dichter beabsichtigt, bei Otway ist es wie gesagt ein englisches Spectakelstück, bei Schiller mußte sich der Gehalt ganz anders bestimmen. In seiner welthistorischen Betrachtung des Protestanten und Liberalen mußte ihm der spanische Hof und specifisch Philipp der zweite als das böse Prinzip des sechzehnten Jahrhunderts erscheinen, d. h. sein Stück ist vom Standpunct des protestantischen Fanatismus geschrieben. Für seinen Idealismus der Opposizion griff er die bei Saint

Real nicht sehr bedeutende Figur des Marqués von Poza auf (Posa schreibt der Franzose, aber Poza ist die spanische Form des Namens, von poza Pfütze, puteus oder vielmehr putea). Dieser Posa aber vertritt hier bloß die Idee und ist darum mehr oder weniger nebelhaft geblieben, während die historische Figur des finstern Philipp den Dramatiker als Dichter packte; darum ist seine Gestalt eigentlich das für die Bühne wirksame. Dadurch geschieht nun, daß der Tyrann Philipp die tragische Caricatur wird, den des Dichters Gemüth brandmarken will; dem Dichter begegnet also, daß er seine zweite Periode mit dem beginnt, womit er die erste geschlossen hatte, sein erstes Werk ist wesentlich Satire auf den Tyrannen, trotz dem entgegenstehenden Idealismus, der mit allem Reichthum der Rhetorik in Marques Posa ausgestattet ist. Sind aber Philipp und Posa die absoluten Gegensätze, so ist die Liebe des Prinzen mit der Königin die eigentliche Intrike und Theaterhandlung, obgleich jener Gegensatz das wesentliche Interesse des Dichters ist. Hier liegt der Hauptfehler des Stücks; es ist ein Intrikenstück dessen Intrike eigentlich Nebensache ist. Diesen Fehler hat beim Dichter eine große Autorität besonders hervorgerufen. Er schreibt selbst in einem Briefe, sein Carlos soll die Seele von Shakspeares Hamlet haben. Shakspeares Hamlet aber ist ein passiver elegischer Held und Hamlet rein als Schauspiel betrachtet ein schlechtes Stück. Die Träumerei Hamlets ging aber auf Don Carlos über und so konnte er kein wirklich dramatischer Held werden. Hamlet steht zu seinem Stiefvater ganz im selben Mißtrauensverhältniß wie Carlos zu Don Philipp und ebendarum war die Nachahmung so verführerisch.

Dem Don Carlos fehlt also vor allen Dingen von vorn herein alle Heiterkeit die die frühern Stücke begleitete und die die Bühne nicht entbehren kann, es ist zum mindesten Scherz kein Raum mehr. Schiller schreibt an Reinwald, er soll ihm Bücher schicken um das spanische Naturell zu studieren! Aber er hatte ja schon in der Vorrede zu den Räubern den Don Quixote citiert, was brauchte er denn weiter? Hier ist nur der fürchterlichste Ernst in der schwarzen Satire auf den König und der höchste Schwung des Idealismus in der Figur des Posa; zwischen beiden ist keine Ausgleichung und darum kein Element der Heiterkeit übrig und möglich. Es soll nur der finstre Despotismus des spanischen Hofs zur Darstellung kommen; darum hat das Stück

trotz seines welthistorischen Hintergrunds doch die bange Luft des bürgerlichen Trauerspiels und ist im Ganzen ein beängstigendes unerfreuliches Werk. Dazu kommt daß sich die Ausführung durch mehrere Jahre hinschleppte und das Interesse des Dichters von seinem krankhaften Helden Don Carlos sich mehr und mehr auf den abstracten Typus der Idee in Marques Posa überneigte.

Meiner Meinung nach ist der Don Carlos wie sein Vorbild der Hamlet ein schlechtes Schauspiel. Es ist das Phänomen jenes Krankheitsstoffes der Rousseauischen Aufklärungs-Sentimentalität, welchen der sanguinische Göthe mit dem kurzen Werther sich aus dem Leibe geschafft hatte, der aber den energischeren melancholischeren Schiller viel tiefer im Organismus ergriff und auf ein zweijähriges Siechbett warf, um diß monstros lange Werk zu concipieren. Das Symptom in das wir die feinere sächsische Conversazion beim Dichter umspringen sehen, und worauf auch seine Nachahmung des Lessingischen Jambus mitgewirkt hat, äußert sich nun zunächst als eine unglaubliche Weitschweifigkeit und Geschwätzigkeit. Dem gespannten Ernst der Intrike darf wie gesagt kein freier Humor einfließen, alles ist homogen im Ton. Auch hat er mit Unrecht seine schwäbische Syntax zum Theil einer fehlerhaften obersächsischen geopfert. Wir haben das Stück eigentlich in drei Auflagen, zuerst die schon erwähnte prosaische Theaterfassung, welche insofern die beste ist, als sie die kürzeste ist, die Vulgata unsrer Ausgaben hat dieselbe Handlung in Versen und durch eingeschobene Zwischenscenen schon unglaublich in die Länge gezogen; allein die Varianten welche Boas aus den ersten Drucken zusammengestellt und die der Dichter später wieder herausgeworfen hat, bilden für sich allein eine solche Masse, daß sie beinahe die Länge eines dritten Stücks ausfüllen würden. In der ersten Ausgabe beginnt darum mit dem dritten Act ein zweiter Theil des Don Carlos, also wie der spätre Wallenstein ein Doppelstück. Es sind interessante Studien für Schillers Uebung im dramatischen Vers, ohne daß sie an der Haupthandlung irgend etwas wesentlich verändern. Aber trotz dieser ungeheuern Profusion an Rhetorik und Wortschwall hat dieses Stück einen unglaublich magern Gehalt von Handlung, der einem englischen Dramatiker kaum Stoff genug für einen einzigen Act geliefert hätte, woraus wir alsbald sehen, daß nicht die Handlung die Hauptabsicht unsers Dichters ist; auf der

Folie eines Intrikenstücks bekommen wir ein rhetorisches Lehrstück über den Liberalismus, die Aufklärung und Glaubensfreiheit, und das alles mit der Ueberschwenglichkeit der Klopstockischen Sentimentalität, mit platonischer Liebe, Freundschaftsaufopferung u. s. w. in einer Süßigkeit vorgetragen, deren krankhafte Substanz nur später durch Jean Paul noch überboten worden, der sie sein ganzes Leben nicht losgeworden ist, während sie bei Schiller in dieser concentrierten Form nur eine Jugendkrankheit war. Wir müssen aber jezt die einzelnen Charactere angeben.

Den König Philipp der seine beste Figur ist, hat Schiller mehr aus der historischen Quelle als seine Vorgänger geschöpft. Er hat ihn allerdings in seiner ganzen gräßlichen Borniertheit und Grausamkeit geschildert, allein doch dafür gesorgt, daß er durch einige lichte, ja schöne Regungen den Zuhörer überrascht und darum interessiert wenn auch nicht versöhnt, und das ist ein großer Kunstgriff des Dichters gewesen.

Die Königin ist bei Saint Real eine wunderschöne aber geistig nicht hervortretende Princessin die ungerecht verleumdet worden, sie ist ihm vor allem Französin und er spricht als Landsmann. Bei ihm wird sie durch eine Hofdame, bei Otway durch die Eboli vergiftet. Daß sie kurz nach Don Carlos starb ist historisch und ihr gewaltsamer Tod innerlich wahrscheinlich. Schiller hat sie zu einem Ideal von Liebenswürdigkeit gemacht, wozu seine damalige unglückliche Dresdner Amour wahrscheinlich ihren Beitrag geliefert hat. Von ihrem tragischen Ende wird uns aber nichts gemeldet.

Der Prinz ist bei Saint Real und Otway nur der leidenschaftliche Jüngling und das Opfer der Politik des Vaters. Schiller hat diesen Character entschieden verdorben dadurch daß er ein unmögliches Zwitterwesen aus ihm machte, das uns vom ersten Augenblick als ein ganz kranker Mensch mit einer Leidenschaft gegen die Mutter die ganz aussichtslos ist entgegentritt und dann doch durch den Idealismus des Marques angesteckt und verklärt werden soll, so daß gerade diese unnatürliche Liebe sich zu einer Metapher der Liebe der Menschheit steigern soll, was eine in Wahrheit wahnsinnige Operazion ist. Ein so krankhaftes Individuum kann nicht Träger des Gedichts sein, er ist die Titelrolle wie der kranke Hamlet. Ich bemerke noch daß bei Saint

Real und Otway der Prinz durch Selbstmord stirbt, bei jenem freilich auf gezwungene Weise.

Posa ist bei Saint Real ein Musterbild des ordinären Ritterthums, dessen größte Kunst das Lanzenspiel ist, weil er aber in jugendlichem Uebermuth die schöne Königin bei einem Turnier für die Dame seines Herzens erklärt, so läßt ihn der König kurzweg durch Banditen niederstoßen. Nur diese seine Catastrophe hat Schiller von ihm beibehalten, sonst aber ihn zum geistigen Mittelpunct des ganzen Gedichts gemacht. Bei Otway ist Posa der ordinäre confident des Prinzen und wird durch den Gemahl der Eboli erstochen.

Diese Eboli ist bei Saint Real ein intricantes böses Weib und an den alten Rui Gomes, Carlos Hofmeister verheirathet, sie hat mit dem König, Carlos, Juan de Austria und andern Vertraulichkeiten und Otway hat diese aufs schamloseste ausgebeutet. Schiller hat eine feinere Buhlerin daraus gemacht, die noch unvermählt nur den Prinzen liebt, und um seine Liebe wirbt wie die Imperiali und Milford, man sieht aber hier, wie viel er bei den feinen Sächsinen in diesem Artikel neues gelernt hat.

Den Herzog Alba hat Schiller mehr in seinem historischen Character aufgefaßt als seine Vorgänger, obwohl er keine bedeutende Rolle spielt. Ebenso ist bei ihm der Großinquisitor, der Prior, der Leibarzt neu hinzugekommen. Graf Lerma und Taxis spielen bei Saint Real ungefähr die nämliche Rolle und die übrigen Großen sind nicht näher in die Handlung verwickelt. Ganz von Schillers Erfindung scheint mir der Beichtvater Domingo; hier mußte der fanatische Protestant seiner satirischen Ader nachgeben und die Sünde des Königs aus den Gebrechen der Hierarchie ableiten. Er ist darum ein Hauptintricant geworden.

Es war gewiß ein Unglück, daß Schiller sein Werk ganz aus einer französischen Quelle entwarf und er die romanische Nazionalität beider Völker über eins behandelte, da sie sich doch so schroff entgegenstehen. Ich kann mir gar nicht denken, daß Schiller den Don Quixote einmal mit Aufmerksamkeit durchgelesen hatte, als er diese Spanier schilderte; sie hätten nothwendig anders ausfallen müssen. Denn es sind bei ihm lauter sanguinische Franzosen, die immer auf der Spitze des Epigramms schwebend sich ihre scharfen und langen Expectorazionen zuschleudern, was

mit der spanischen Grandeza, die hie und da genannt wird, schlechterdings unvereinbar ist. Das geringste Unglück ist noch das, daß der Dichter von der Quantität der spanischen Namen gar keine Ahnung hatte, er spricht von spanischer wie von einer africanischen Mundart, in den ersten Ausgaben schrieb er nach Saint Real Dom Carlos, nach portugiesisch französischer Ortographie und Aussprache; den Posa oder vielmehr Poza hatte er durch die ersten Acte immer Rôdrigo anreden lassen; als ihm Wieland bemerkte, daß man auf spanisch nur Rodrígo sagen könne, so half er sich um nicht so viele Verse umzuschreiben, mit dem deutschen Roderich, was aber neben den übrigen spanischen Namen sich barock ausnimmt, obwohl zuweilen auch Karl für Carlos gebraucht wird. Die Universitätsstadt Alcalà wird beharrlich Alcâla scandiert, so Pêru (was freilich bei uns gewöhnlich) für Perû, Hênarez für enârez, plâza mâyor für mayôr, der Fluß Manzânares bei Madrid für manzanâres, Aránjuez für dreisilbiges Aranjuéz, Escûrial für escoriál, Olívarez für olivârez, Cadix und Vließingen schreibt man gewöhnlich, es sollte aber câdiz und flissingen heißen; das Kloster wo Kaiser Karl gestorben heißt nach dem Dorf Yuste, Schiller schreibt Justi, ganz falsch ist das gewöhnliche Sanct Just, es heißt San Géronimo. Auch ist das portugiesische auto da fé spanisch auto de fe. Auch Brabánt für brâbant ist nicht gut scandiert und die Form Flamänder dem französischen flamand nachgemacht, nicht wohl deutsch. Wie können von flâm-land nur Flamländer bilden. In Namen wie Pietro, Fuentes, Ruy, Valois wird immer der Diphthong in zwei Silben auseinandergerissen. Endlich ist das französische Marquis auch eine häßliche Form, die freilich bei uns gewöhnlich ist und sich nicht gut in unser Markgraf übersetzen läßt, die spanische Aussprache markéss ist uns fremdartig; aber in einem hochpathetischen Gedicht wäre das Fremdwort leicht zu vermeiden gewesen. Da wir französisch marki sprechen, so müßte die Form einem spanischen Ohr schon darum comisch klingen weil maripósa auf spanisch Schmetterling bedeutet. Es wäre nun allerdings nicht schwierig, alle Verse wo solche falsche Betonungen vorkommen umzustellen, wenn der Don Carlos überhaupt einer solchen Verbesserung werth wäre; meiner Meinung nach ist das Stück seinem Gehalt nach schon sehr im Begriff zu veralten und kann nur auf ein sehr junges Publicum noch Eindruck machen; dann läge aber hier ein

weitrer Grund vor, die kürzere Prosaform für die Bühne vorzuziehen, weil dann alle diese Schwierigkeiten wegfallen.

Meine Absicht ist jezt, an dem im Ganzen verfehlten Werk die einzelnen unleugbaren zum Theil großen Schönheiten bemerklich zu machen. Ich will nur noch bemerken, daß die später gestrichnen Stellen, besonders von vorn herein, so wie auch die damaligen Aeußerungen des Dichters in Briefen, es klar machen, daß des Dichters Hauptabsicht war, die Schrecken der Inquisizion an den Pranger zu stellen und daß er sich darin vollkommen auf den Standpunct des schon erwähnten fanatischen Protestantismus stellte; das war der Hauptgrund, daß zur Milderung des Ganzen die härtesten Partien wieder gestrichen werden mußten. Endlich haben wir auch noch zwölf Briefe über Don Carlos, worin uns der Dichter durch allerlei Sophismen die Mängel seines Werks theoretisch entschuldigen möchte. Er gesteht darin ein, daß ihm in den ersten drei Acten Carlos, in den zwei lezten Posa Hauptperson gewesen und entschuldigt diß am besten dadurch, daß er am Anfang — den Schluß noch nicht bedacht hatte. Die Freundschaft der beiden Jünglinge wird von der Academie abgeleitet und an Hamlet und Horazio erinnert, ohne Zweifel mit Recht, denn diß Motiv hat wohl ursprünglich den Dichter zur Nachahmung gereizt. Endlich will er entschuldigen, daß schon im Zeitalter Philipps II. ein Individuum gelebt habe, das die liberalen Begriffe des achtzehnten Jahrhunderts in sich lebendig fühlte. Er hätte hiefür ein Beispiel aus unsrer Literatur citieren können, das sehr analog ist, das er aber wahrscheinlich nicht kannte. In dem bekannten Roman Simplicissimus wird ein geisteskrankes Individuum eingeführt, das offenbar in Nachahmung französischer und englischer Zustände in Deutschland den Vorschlag macht, das gesammte Vaterland in Wahlkreiße einzutheilen, um in diesen ein deutsches Parlament wählen und als Nazionalbehörde sich versammeln und constituieren zu lassen. Zweihundert Jahre später haben Männer, die Niemand mehr für geisteskrank hielt, denselben Plan ausgesonnen und zum Versuch gebracht und obwohl die überraschende Erscheinung in ihrer Plözlichkeit nicht wohl gelingen konnte, so wird doch das Problem auch heute noch Niemand für unmöglich oder verrückt erklären und auch der Autor des Simplicissimus hat es vor zweihundert Jahren schwerlich als solches angesehen wissen wollen.

Erster Act. Erste Scene. Pater Domingo soll den Prinzen auskundschaften, das Motiv ist aus Hamlet; höchst unmotiviert kommt wie aus den Wolken Marquis Posa aus Brüssel zurück. Um die academische Freundschaft ist es jezt zu thun, dem Ritter aber nur um die Weltverbesserung, doch zeigt sich der Prinz alsbald als ein rettungslos in seine Leidenschaft verrannter Character, den ein Mensch wie Posa sogleich hätte aufgeben müssen. Seine Phantasien über die Jugendfreundschaft sind schwächlich; ob die Anecdote, wo sich der Prinz blutig schlagen läßt, auf einer historischen Nachricht beruht, weiß ich nicht, sie ist aber höchst unschicklich und erniedrigt den Prinzen ganz unnöthig. Das Geheimniß daß der Prinz seine Stiefmutter liebt, spielt jezt dieselbe Rolle wie Hamlets Wissen von der Ermordung des Vaters durch den Stiefvater und beide leiden gleich passiv durch's ganze Stück.

Zweite Scene. Die Königin mit ihren Damen; sie fühlt sich in Spanien nicht heimisch, Princessin Eboli verräth ihre Leidenschaft für Don Carlos. Nun wird Posa eingeführt; daß er in dieser Scene beharrlich mit der französischen Form chevalier angeredet wird, scheint mir eine Reminiscenz des Dichters aus der Academie, wo dieser Ausdruck officiell war; sonst sollte man glauben, die deutsche Form Cavalier wäre dem spanischen caballero näher. Eine syntactische Nachlässigkeit ist in der Rolle des Marquis. Das ist mehr als (wessen) sich das übrige Europa erfreut; wessen ist ausgefallen. Die Parallelgeschichte aus Mirandola ist ein undramatischer Behelf und in der Bühnenfassung besser weggelassen; dazu wieder spanische und italische Namen confundiert. Gegen die peinliche Liebesscene macht der steife König mit seinem Argwohn noch einen wohlthuenden Eindruck, hier sehen wir wenigstens einen Character. In der folgenden leidenschaftlichen Freundschaftsscene muß ich tadeln, daß Carlos von sich sagt: Ich bin noch rein, ein drei und zwanzigjähriger Jüngling. Zu dem historischen wilden Character des Prinzen paßt das gar nicht, und dem geistig zerrütteten des Schauspiels kann es nur schaden, weil es eine unnöthige Grille ist, wie käme dieser teutonische Keuschheitsstolz eines Klopstock in diesen Spanier? Ich glaube überdem, es ist eine Reminiscenz aus Macbeth, wo Prinz Malcolm sagt: Iam yet unknown to woman; aber dieser Prinz ist ganz unentwickelt jugendlich gezeichnet,

was hier nicht paßt. Daß die Ueberschwänglichen zum Schluß auch noch schmollieren ist zu specifisch deutsch; auf dem spanischen Theater wär' es von keinem Effect, weil dort nach altem Herkommen Herr und Diener sich gegenseitig immer per Du anreden.

Zweiter Act. Erste Scene. Audienzscene, Carlos und Alba vor dem König. Zu tadeln sind Phrasen wie: in seines Nichts durchbohrendem Gefühle, ein Metapher, die kein Bild giebt, eine rein rhetorische Abstraczion. Ebenso kurz vorher: In des Worts verwegensten Bedeutung. Solche Kraftworte erkälten statt zu wärmen. In der Scene mit dem Vater spielt der Prinz mit seiner unmotivierten Versöhnung eine wahrhaft kindische Rolle und wir werden wirklich für den ernsthaften Papa eines solchen Sohnes eingenommen. Wenn nur dieser Tyrann am Ende nicht selbst weichherzig würde, was doch nicht zu begreifen. Der König sendet natürlich nicht den Prinzen sondern Alba nach Flandern.

Zweite Scene. Ein Page bringt dem Prinzen die Einladung der Eboli; nach der lezten Scene mit der Königin ist schwer zu begreifen, wie der Prinz auf den Gedanken kommt, die Königin lasse ihn rufen. Die Scene ist viel zu lang und die Warnung an den Pagen ist wieder aus Hamlet. In der Scene mit Alba ermannt sich der Prinz wenigstens zu einem offnen Schimpfen, verräth sich aber um so schwächer beim Wort der Königin. Die nächste Scene kann eigentlich nicht unmittelbar anschließen, sonst kann Carlos nicht glauben zur Königin zu gehn.

Dritte Scene. Diese berühmte Scene der Buhlerin Eboli ist wie schon bemerkt eine Studie oberfächsischer Galanterie, mit großer Breite und Behagen ausgeführt; der Prinz der uns kaum vorhin als Klopstockischer Teutone angekündigt ist, beträgt sich in dieser Scene wie ein Lessingscher Libertin, und dieser Character paßte wenigstens für den jungen Spanier sicher besser als der erste. Die Diczion und der Vers sind hier ganz und gar Lessings. Daß in dieser Scene aber der Prinz eine ziemlich pinselhafte, die Princessin eine unanständige Rolle spielen, und daß die betreffenden Spieler beide zu beklagen sind, wird wohl Niemand leugnen. Psychologisch gut ausgeführt ist der folgende Monolog der Princessin.

Dritte Scene. Domingo, Alba und Eboli machen den Bund

wider die Königin, in den nächsten Tagen soll die leztre der Königin Schatulle bestehlen, sich dem König ergeben und die Königin verrathen. Die Formel Noch — noch für weder noch ist holländisch, englisch, im Hochdeutschen aber provinziell zu nennen.

Vierte Scene. In einem Cartäuser Kloster pflegen Carlos und Posa zusammenzukommen. Die Scene des erstern mit dem Prior ist schön gehalten, aber die Leczion welche Posa dem beschämten Prinzen hält, fürwahr keine Bereicherung dieses Heros.

Dritter Act. Erste Scene. Eine Zwischenzeit ist verflossen. Diese erste Scene, König Philipp schlaflos in der Mitternacht, ist das characteristische Meisterstück des ganzen Schauspiels, hier haben wir wenigstens einen ganzen vollen Menschen, wenn er auch kein großer Mensch ist, und er ist in einer Qual befangen, die beinahe tragisch wirkt. Die Intrike der Eboli ist durchgeführt und gelungen, seine Ruhe vergiftet. Die Zeugnisse Alba's und Domingo's werden dem König verdächtig; daß der Beichtvater auch das Beichtgeheimniß seiner Intrike opfert, gehört in das Capitel des fanatischen Hasses. In dem folgenden Monolog ist nun eingeleitet, daß der Monarch auf Marques Posa verfällt und diesen zu sich herbescheidet.

Zweite Scene. Eine Repräsentazionsscene im Audienzsaal. Es ist ein schöner und wohlberechneter Zug daß der König den Admiral, der von der verlornen Armada zurückkommt, gnädig empfängt. Dann werden die kriegerischen Verdienste Posa's erwähnt.

Dritte Scene. Im Cabinett, die Scene ist freilich etwas zu rasch an die vorige geschoben, Posa ist bereits beigebracht und durch Alba eingeführt; der Marquis verwundert sich im Monolog wie der König auf ihn verfallen konnte. Das folgende Zwiegespräch zwischen Posa und dem König kann man wohl als den geistigen Mittelpunct des ganzen Stücks betrachten; seit dem Zwiegespräch Saladins mit dem weisen Nathan ist auf der deutschen Bühne keine so bedeutende Scene wieder gehört worden, aber beide Stücke werden um dieses Mittelpuncts willen eben in der Hauptsache zu didactischen Gedichten. Denn beiden Dichtern ist es sichtbar weniger um eine Handlung als um eine Doctrin zu thun, es sind Tendenzstücke. Wenn aber in der Lessingschen Scene heitre Weisheit einerseits und edle Herablassung anderseits wohlthun, so stehen sich hier viel zu grelle Gegensätze gegenüber, als

daß etwas harmonisch Klingendes zu Tage kommen könnte. Der König vertheidigt kalt seinen historischen Standpunct, der Marques kramt die moderne Cathederweisheit in der allercrudesten Abstractheit vor dem greisen Schüler aus, den nur die Verwegenheit der Sache einigermaßen reizen kann. Das Schülerhafte des Standpunctes, auf dem Schiller mit seiner Zeit damals noch stand, läßt sich aber nicht vertuschen; wir sind in unsrem Jahrhundert Gottlob hierin etwas vorgeschritten und solche Phrasen imponieren uns nicht mehr. Der Grundirrthum jener sentimentalen Aufklärungsperiode war der, ein edler Fürst oder Fürstensohn müsse der Idee erzogen werden, er müsse bereit sein seine Macht dem erkannten Fortschritt der Welt zu opfern und seine Völker frei zu geben. Es ist ein Wahn man könne die Freiheit octroyieren, die Freiheit geben; ich nehme mir die Freiheit, sagt die Sprache. Es ist ein Irrthum, ein Mensch, der beste oder genialste, brauche nur seine Macht aus der Hand zu geben, dann seien die Menschen frei. Wir haben diese Unwahrheit im Jahr 48 besser einsehen gelernt. Das Problem ist nicht so einfach zu lösen. Läßt der Mächtige die Macht aus der Hand, so muß sie eine andre Hand aufnehmen und wer ist sicher, welche? Jede aber die sie aufnimmt kann sie wieder mißbrauchen, wird sie mißbrauchen. Um sich aber die Freiheit zu nehmen, muß man bereits geistig frei sein, und sind die Völker geistig frei? Sie werden durch die Abdicazion der Gewalt allein nicht mündig gemacht. Mit solchen politischen Gemeinplätzen ist in der Wissenschaft überhaupt nichts gethan. Gedankenfreiheit fordert Marquis Posa und der König nennt ihn mit Recht einen Protestanten. Die Reformazion hat uns Gedankenfreiheit gegeben. Wir sind einer Fessel entledigt worden, sind wir aber darum frei? Die Menschen sind ihrer Sinnlichkeit, Eitelkeit, Geldgier, Todesfurcht dahingegeben und verfallen, folglich Knechte. Nur wenigen gelingt mehr, es bedarf dazu Bedingungen, die unendlich selten erfüllt werden; Geist, den sich niemand geben kann, und Bildung, die sich wenige zu geben wissen. Solcher glücklichen, wahrhaft freien Menschen hat die Natur von jeher wenige privilegiert und aus ihnen bildet man keinen politischen Zustand, sie taugen dazu nicht, und das sollte dieser Marquis Posa vor allem empfunden haben. Anderseits ist es ein ganz schiefer Gedanke, der Mensch, der sich in den Dienst der Idee begiebt, könne

sich mit keiner Stellung im Staat identificieren und nicht im Einverständniß mit irgend einer politischen Macht das Rechte wirken. Das wäre die bitterste Ironie auf alle Vernunft und Weltregierung. Aber man sieht der Rousseauische Idealismus hatte es damals noch nicht überwunden daß er als ein Krankheitsstoff eingeimpft worden. Der König steht dem jungen Schwärmer als fester Character gegenüber, nur einigemal sind ihm störende Rührungssymptome in den Mund gelegt, von der überschwenglichen Weichherzigkeit, nebenher sogar wieder Schmeicheleien, in welche der Marquis sich hinreißen läßt, zu schweigen. Die Scene schließt übrigens dramatisch befriedigend, indem der Marquis als der Vertraute des Königs abgeht.

Vierter Act. Erste Scene. Bei der Königin; zuerst verräth sich der Princessin Eboli zerrütteter Gemüthszustand durch eine Anwandlung von Schwäche, dann eröffnet Marquis Posa der Königin insgeheim seinen kühnen Plan, Carlos nach den Niederlanden zu treiben und die Provinzen aufzuwiegeln; der Ton des Marquis ist ein geschraubt epigrammatischer und die Königin geht ziemlich leichtsinnig auf das Wagstück ein; Schade daß sie es immer mit dem französischen Wort „Idee“ bezeichnet, was uns im Hochdeutschen schlechterdings diesen Begriff nicht mehr ausdrückt. Das Motiv ist übrigens aus Saint Real.

Zweite Scene. Graf Lerma warnt Carlos vor Posa's Vertrautheit mit dem König, Posa dagegen weist ihm einige Zeilen der Königin die auf den geheimen Plan deuten, dann bittet er, um der Sicherheit willen, sich Carlos Brieftasche aus, der sie giebt, nur einen Brief der Königin aus früherer Zeit herausnehmen will, aber dann mit einigem Mißtrauen auch diesen giebt; darauf ein Monolog Posa's. Man muß gestehen, daß der Prinz sich hier schwächlich beträgt und der Marquis sich eine Leitung über ihn anmaßt, die ihn fast zum Knaben erniedrigt und ihm jeden Anspruch auf ein Heldenthum bei uns wegnimmt; wie stimmt es nun zusammen, daß Posa diesen Prinzen, den er am Gängelbande führt, zu einer Rebellion der Niederlande wider Philipp II. bereden will?

Dritte Scene. Der König vergleicht das von der Eboli gestohlene Medaillon des Prinzen mit seiner jungen Tochter und hat seine eifersüchtigen Grillen; da erscheint die Königin und klagt über den Diebstahl; es kommt zu heftigen Erörterungen, da die Königin das Medaillon

erblickt, sie will endlich mit dem Kind fliehen und fällt; Alba und Domingo werden weggewiesen wie Posa erscheint; der König vertraut ihm, Posa warnt sogar selbst, der Prinz möchte sich nach Flandern wegstehlen und bittet den König um einen geheimen Verhaftsbefehl für den Nothfall. Diß Motiv ist schief, weil der Zuschauer sich durchaus nicht vorstellen kann, was der Marques mit diesem Verhaftsbefehl bezwecken kann.

Vierte Scene. Lerma eröffnet dem Prinzen, daß Posa dessen Brieftasche dem König übergeben, wodurch der Prinz sich völlig verrathen glaubt; um die Königin zu retten, will er sie durch die Eboli sprechen und rennt hinaus.

Fünfte Scene. Diese Sene ist in der Vulgata seltsam der vorigen angeschoben, man begreift aber nicht, wie die Königin mit Alba und Domingo zusammenkommt; es muß also nothwendig auf ihrem Zimmer spielen, sie macht den beiden dienstfertigen Schuften den Marsch. In der Theaterfassung ist dafür eine kurze Scene der beiden mit der Eboli eingeschoben; beides überflüssig.

Sechste Scene. Carlos rennt ins Zimmer der Eboli und beschwört sie, ihn zur Königin zu führen. Hier spielt der Prinz eine pinselhafte Rolle, indem er die Creatur an ihre verschmähte Liebe erinnert. Posa stürzt herein und verhaftet den Prinzen (dazu mußte der Befehl her) und will, seinem menschenfreundlichen Character schnurstracks entgegen, das hier unschuldige Weib todtstechen, falls ihr Carlos seine Liebe zur Königin gestanden hätte, doch fällt ihm glücklich noch bei, daß diß barbarisch wäre. Nach Boas (III, 437) hat Schiller hier später noch einen kleinen Monolog des Marques eingelegt. Diese ganze Scene der Eboli mit den beiden leidenschaftlichen Männern ist eine krankhafte Mischung von Wollust und Grausamkeit und hat die empfindsame Jugend in Deutschland bestochen.

Siebente Scene. Wieder eine leidenschaftliche Scene, die Eboli stürzt der Königin zu Füßen, gesteht daß sie der Königin Schatulle erbrochen, aus Liebe zum Prinzen den sie dadurch zu Grund gerichtet, und in der Verzweiflung gesteht sie nun auch ihre ekelhafte Verführung durch den König Philipp; die Königin läßt sie in ein Kloster schaffen. Darauf erscheint der Marques und das Geheimniß enthüllt sich. Diß ist die entscheidende aber auch die schwächlichste Scene des ganzen

Stücks; Königin und Marques singen hier das bekannte Duett der zwei schönen Seelen, die in dem krankhaften liebestaumelsehnsüchtigen Sentiment der Wertherssperiode von einander Abschied nehmen. Posa weiß kein andres Mittel mehr, als allen Verdacht, der den Prinzen treffen kann, auf sich zu lenken, damit der Prinz in der Nacht entfliehe. Was soll aber der schwächliche Carlos leisten ohne ihn? Und warum flieht er, der allmächtige Günstling, nicht mit dem Prinzen? Das wäre doch gerade ebenso leicht oder viel leichter. Auf diese Frage hat das Gedicht keine Antwort, als die die Königin selbst aussprechen muß:

Sie stürzten sich in diese That, die Sie
Erhaben nennen — Sie haben längst darnach gedürstet —
Sie haben nur um Bewunderung gebuhlt.

Es ist also die Großmannsucht aus den Räubern, die dieses Hauptmotiv stützen soll. Die Nothdurft des Poeten hat diß tragische Schicksal angezettelt, und somit haben wir nun den bittersüßen Reiz und die Schwäche der ganzen Dichtung beisammen. Zum Ueberfluß spricht der Malthefer noch von

— dem tödtenden Insect
Gerühmter besserer Vernunft — —
— wenn des Staubes Weisheit
Begeisterung die Himmelstochter lästert.

Der Himmel behüte uns, daß sich jemals Vernunft und Begeisterung in solchen Gegensatz verirren können. Von der Thorheit, daß der Marques die sinnliche Liebe des Prinzen in den Idealismus der Völkerfreiheit verklären will, zu welchem Experiment sich hier die Königin selbst nicht ganz probehaltig findet, haben wir früher gesprochen. Die Scene schließt aber auch ihrer Verkehrtheit würdig mit dem sentimentalen Seufzer des Ritters:

Königin — O Gott, das Leben ist doch schön!

Achte Scene. Des Königs Vorzimmer. Der Postfürst Taxis bringt den Brief, den ihm der Marques (warum denn „ängstlich und verlegen"?) nach Brüssel an Oranien empfohlen, damit hat er den Verdacht auf sich gelenkt; der König muß vor Zorn weinen und die Eboli unnöthigerweise noch über's Theater gehen. So ist die Catastrophe eingeleitet.

Fünfter Act. Erste Scene. Das Gefängnißzimmer des Prinzen; ich bemerke, daß die Bühnenanweisungen, welche durchs ganze Stück sehr ausführlich sind, hier eine unglaublich weite und nicht dramatische Rolle spielen. Der Marques besucht den Prinzen, der ihn voll Mißtrauen empfängt; der ironische Ton erinnert aber zu sehr ans Lustspiel. Alba bringt dem Prinzen seine Freiheit, er will sie aber aus des Königs Hand. Das folgende Duett der beiden Freunde hat den Fehler der falschen Sentimentalität, den Shakspeare immer vermeidet; er läßt Julia nicht aufwachen, eh' der vergiftete Romeo todt ist, und so sollte auch Carlos nicht mehr vom lebenden Posa erfahren, daß dieser dem Tode verfallen ist. Aber der Marques stirbt jezt und der König mit seinem Hofstaat will den Prinzen abholen. In der folgenden Scene entwickelt nun der Prinz aus seinem Schmerz eine Energie, die er doch im ganzen Stück nicht gehabt hat und diesen Fehler hat der Dichter wieder mit dem Hamlet gemein, wo das Motiv des Königsmords aber absichtlich kurz behandelt ist. Das schlimmste ist aber, daß der König über die Nachricht, daß Posa Carlos Freund war, völlig aus seiner Rolle fällt mit den Worten: Ha meine Ahnung! Wie kann denn ein Philipp einen solchen Seufzer thun? Und dann soll er stehen, sich die härtesten Worte von dem überstürzigen Sohn an den Kopf werfen lassen und am Ende gar, durch einen gemeldeten Volksaufstand geschreckt, in Wahnsinns-Phantasieen ausbrechen. Das kann kein Philipp wie ihn der Dichter vorher und mit historischer Wahrheit geschildert hat; hier geht dem Dichter sein Object in der eignen Subjectivität des Jünglings unter. Philipp wäre in der Gefahr nicht gerührt; er würde alsbald auf Mittel finnen. Hier wird er noch gar von der Bühne getragen. Der Prinz, der den Leichnam fortwährend umarmt, spielt auch eine lächerliche Rolle. Ein Leibarzt (in der Theaterfassung ein Page) lädt den Prinzen zur Königin; es ist seltsam daß der Prinz hier ganz unbeachtet zurückbleibt, noch kühner, daß Graf Lerma wagen soll, in seinen Plan einzugehen, ihm zur Flucht verhelfen, ja sogar ihm als künftigem Könige seine Huldigung bringen. Falsch ist hier die Form Aeltervater, die der Dichter wahrscheinlich als edlere Form für Großvater wählte, allein Aeltervater bedeutet nach heutigem Sprachgebrauch den Urgroßvater.

Zweite Scene. Des Königs Vorzimmer. Später als die Theater-

fassung ist diese Rolle Feria's gedichtet, welcher durch den Cartäuser Posa's Geheimnisse an den Tag kommen läßt, von Carlos Flucht, von dem Schiff in Cadiz das ihn nach Flissingen bringen soll, von der Unterstützung Solimans mit türkischen Schiffen in der Nordsee und dem Plan, die Niederlande von Spanien unabhängig zu machen; diese Motive hat übrigens Schiller aus Saint Real genommen. Dann wird auch noch eine beabsichtigte Unterredung des Prinzen mit der Königin erwähnt. Jezt tritt der König heraus und führt wie ein Nachtwandler (fast wie Lady Macbeth) seine phantastische Rolle wieder fort; dieser Philipp soll beweinen, daß in seinem Jahrhundert Ein freier Mann aufstand, der ihn verachtet! Diß Motiv wird unglaublich und bis zum süßlichen fort verfolgt. Alba bringt mit den Papieren des Marques den König wieder zu Verstand; auf dieses folgt in der Theaterfassung nur der einfache Entschluß des Sohnsmords beim König, in der Vulgata verlangt er den Inquisitor Cardinal. Dann folgt in beiden Fassungen das Motiv von dem Gespenst, das sich im Schloß blicken lasse; es ist nicht aus Saint Real und scheint von des Dichters Erfindung, was ich besonders daraus vermuthe, weil es zu den Hamlets-Reminiscenzen dieses Stückes gehört; die Schildwachen beschreiben die Gestalt des alten Kaisers ziemlich wie die im Hamlet den Geist des verstorbenen Königs. Der König, durch die Briefe vorbereitet will das Gespenst entlarven. Jezt folgt in der Vulgata die bedeutende Scene mit dem Groß-Inquisitor, die der Dichter in der Theaterfassung noch nicht hat und die er schwerlich für die Bühne bestimmte; sie ist eigentlich die bedeutendste, um des Dichters wahrhafte persönliche Stellung zu bestimmen; sein Hauptzweck ist der echt protestantische, die Inquisizion zu brandmarken, und man muß gestehen, daß diß in dieser Scene mit einer Energie geschehen ist, welche damit das ganze Stück zu einem confessionell satirischen Pamphlett macht. Hier hören wir ganz den Historiker, Philipp in seinem wirklichen Character, aber mit allem Haß des Protestanten betrachtet und dargestellt; der Fanatismus des Königs erniedrigt sich selbst vor einer ihn überragenden Gewalt, die natürlich in einer Weise carikiert ist, wie sie schwerlich je lebendig gewesen; es war aber die Force-Partie des Poeten. Es liegt fanatischer Hohn in den Worten des Inquisitors über Posa

Ihn schenkte der Nothdurft dieses Zeitenlaufes Gott.

Der neunzigjährige Greis ist gleichsam der hypostasierte Philipp selbst, das was dieser sein ganzes Leben zu werden getrachtet, ohne sich ganz zu erreichen, und diß muß man eine geniale Schöpfung des Dichters nennen, die aber im Grunde doch nur Caricatur und Satire ist; so culminiert das Stück denn wahrhaft kurz vor seiner Catastrophe, was man bewundern darf. Der Schluß ist, daß der Cardinal die Sünde des Sohnsmords auf sich nimmt.

Dritte Scene. Bei der Königin tritt der Prinz in seiner Mönchsmaske ein. Die beiderseitige Begrüßung: So sehen wir uns wieder — klingt fast wie Parodie in ihrer marklosen Sentimentalität. In den Prinzen ist jezt der ganze Heroismus des frühern Posa gefahren, so daß der Königin nichts übrig bleibt als ihn ebenfalls zu bewundern. Sie nehmen Abschied und Carlos will gehn, da tritt der König vor und übergibt dem Inquisitor das Opfer; die Königin fällt in Ohnmacht; über ihr Schicksal erfahren wir nichts mehr.

In der Bühnenfassung ist die Catastrophe anders ausgeführt, da dort der Inquisitor fehlt. Bei den Worten des Königs: Es ist dein lezter Betrug thut Carlos einen Schuß der aber fehlt — also wohl auf den König, was ziemlich unklar gedacht ist, worauf die Königin ohnmächtig niederfällt. Der König muß sie noch beschimpfen und dem Prinzen mit der Inquisizion drohen, der nach einer Betheurung der Unschuld der Königin sich ersticht. Es bedarf keiner Bemerkung, daß die Catastrophe der Vulgata unendlich besser ist, falls sie aufgeführt werden kann.

Der Schluß unseres Gedichts ist also, alles was uns der Dichter als groß und idealisch vorgeführt geht zu Grund und nur das historisch bewährte Lasterhafte bleibt aufrecht und bestehen. Das ist aber in der That, wie Hegel zum Wallenstein bemerkt, nicht tragisch sondern entsetzlich; das Gedicht hat keine ideelle Versöhnung, ist keine gute Tragödie. Das schlimmste ist villeicht, daß der Dichter uns Spanier schildern wollte, aber weder ihre Sprache noch ihre Literatur kannte, und daß er nur nach französischen Quellen arbeitete. So konnte es freilich nicht fehlen, daß diese sogenannten Spanier halbe Franzosen und halbe — Obersachsen geworden sind. Aber der welthistorische Standpunkt war ihm die Hauptsache.

Eine große That für das deutsche Theater war der Don Carlos gleichwohl, nicht zwar der erste prosaische, sondern der zweite jambische. Er war nach Lessings Nathan das zweite bedeutende Stück im englischen blank verse, und, wenn auch kein so gutes Stück wie jenes, doch unendlich bühnenwirksamer und dramatischer gedacht und darum von unvergleichbar größerem Einfluß auf die Bühne. An ihm erst lernten die deutschen Schauspieler sich an die Jamben-Declamazion gewöhnen, und so hat das Werk durch seine Form, die sich erhielt, bis auf unsre Tage Tausende von Nachfolgern hinter sich gehabt. Daß die Form zur größten Leerheit mißbraucht worden, ist dem ersten Gebrauch nicht beizumessen. Wir wollen nur daran erinnern, daß der deutsche Theaterjambus vom italienischen, der lauter häßlich weibliche Endungen hat und dem englischen der fast bloß männliche kennt, sich in eine glückliche Mitte stellt, da er zwischen beiden Extremen sich zu schöner Abwechslung festsetzen kann. Der spanische und portugiesische Jamb, der sich früher unnöthigerweise dem italischen angeschlossen und darum in Mißcredit gekommen, sollte sich in dieser Hinsicht dem deutschen Vorbild anschließen. Dänen und Schweden haben es längst gethan und warum die Holländer keine Jambenstücke schreiben muß sich aus andern Gründen als rhythmischen erklären. Nur dem Franzosen scheinen reimlose Verse bis heute eine Unmöglichkeit.

Man könnte den Don Carlos das lezte Jugendstück Schillers nennen, weil jezt eine lange Zwischenzeit eintritt, obgleich er von den drei vorigen Stücken ganz wesentlich verschieden ist. Von den wilden rhetorischen Hyperbeln ist hier plötzlich gar nichts mehr zu spüren. sie hätten sich in dem geschwätzigen Jambus schlechterdings nicht ausgenommen, die Ueberschwänglichkeit ist jezt gänzlich in die Empfindung, in das sentimentale Element übergetreten und vom frühern Humor wie schon gesagt gar nichts geblieben; es ist kein comisches Wort im ganzen Don Carlos, wenigstens kein vom Dichter beabsichtigtes; einige unwillkürliche eher. Nun aber gingen mit dem äußern Schicksal des Dichters große Aenderungen vor. Seinen unstäten Aufenthalt zwischen Leipzig und Dresden vertauscht er mit dem thüringischen Weimar und seine historischen Studien bereiten ihm allmählich den

Weg zu einer Professur der Geschichte in Jena. In Rudolstadt lernte er die Schwestern Lengefeld kennen, deren jüngere er im Februar 1790 als Gattin heimführte, wodurch nun seine äußere Lage eine bessere Consistenz gewann, was natürlich auch auf seine geistige Thätigkeit von wohlthätigem Einfluß war. Das dritte Moment ist, daß er in Weimar mit der Kantischen Philosophie vertraut wurde, die allgemach das Interesse für politische Geschichte in ihm verdrängte, da sie ihn auf die lezten Probleme des Menschengeistes hinwies; jezt war es die Theorie der Kunst, die er mit Hilfe dieses neugewonnenen Schlüssels zu ergründen sich vorsezte, und daraus entsprangen seine ästhetischen Aufsätze. Wir haben gesehen, daß auch seine didactischen Dichtungen um dieselbe Zeit ihren Anfang nahmen und nachdem er sich an Göthe angeschlossen entstanden die Balladen, und dann die Xenien-Epigramme. Was nun sein Verhältniß zum Theater betrifft, so haben wir gesehen, daß schon Carlos ursprünglich nicht für die Bühne geschrieben war. Während seines Brautstandes machte Schiller die wichtige neue Bekanntschaft mit den Griechen, die er jezt genau studierte, woraus die Uebersetzungen aus Euripides hervorgingen, den er mit Recht als dem modernen Theater verwandter den ältern Tragikern vorzog. Da er 1790 den dreißigjährigen Krieg für einen Damen-Calender ausarbeitete fiel ihm der tragische Stoff des Wallenstein in die Hände, den er aber von da an noch sieben Jahre mit sich herumtrug, bis er zur vollen Ausführung gelangte; er war zuerst auch in Prosa geschrieben wie Frau von Wolzogen erzählt, wurde aber bald auf den Jambus gebracht. An diesem Werk arbeitete er da er 1793 eine Reise nach Schwaben machte, auf der ihm sein erster Sohn geboren wurde. Schiller sagte auch schon damals den Schluß der französischen Revoluzion durch irgend eine geniale Persönlichkeit voraus.

Wallenstein. 1798.

Wir haben gesehen, wie Schiller den Carlos als ein Product seiner historischen Studien im Interesse der protestantischen Ueberzeugung producierte; daß er dabei sich in den Fanatismus der Confession und in die Satire verlor ist unleugbar. Dem historischen und protestantischen Interesse blieb er auch jezt noch treu, aber der geniale

Mann hatte sich inzwischen durch historische Studien und besonders durch Philosophie gründlicher durchgebildet und abgeklärt und nun mußte sich ihm vor allem deutlich machen, daß um als Dichter auf die Nazion zu wirken, ein nazionaler Stoff der wirksamste sein muß. Hatte er uns das leztemal Spanier geschildert, die er nicht einmal gehörig kannte, so galt es jezt ein bedeutendes Ereigniß, das mitten in Deutschland spielte, es mußte also das eigne Volk und seine Weise auf der Bühne zur Erscheinung kommen. Freilich findet sich das eigenthümliche Verhältniß, daß der europäische Kirchenzwiespalt im dreißigjährigen Krieg vorzugsweise auf deutschem Boden ausgefochten werden sollte und daß bei dieser Gelegenheit fast alle europäischen Nazionalitäten auf dem Schauplatz erschienen. Eigentlich ist Böhmen, wo die Handlung vor sich geht, doch nur ein halbdeutsches, vielmehr slawisches Land, die Familie Terzky (böhmisch trtski) ist slawisch, die Piccolomini, Isolani, Colalto, Seni, Illo (?) Italiener, und es ist namentlich eine Seltsamkeit, daß der Liebhaber im Stück Max ein Italiener sein mußte; Butler ist Irländer, ebenso Deveroux; Maradas und villeicht Geraldin Spanier, Wrangel und ein Hauptmann Schweden, Macdonald und Gordon Schotten. Die übrigen Personen wie die Familie des Helden aber sind Deutsche. Wir sehen also sozusagen alle Völker Europa's auf dem damals unglücklichen deutschen Boden versammelt um ihr wichtigstes Interesse unter sich auszufechten und das ist immer ein erhebender Gedanke, der uns den Boden solcher Begebnisse als einen welthistorisch classischen erscheinen läßt. Noch weit wichtiger ist aber der höhere Standpunct, den der jezt durchgebildete Dichter in seiner Sympathie für den Stoff einnimmt. Statt sich auf den Fanatismus der einen Partei zu stellen, steht er jezt über den Parteien und diß ist der wesentliche Schritt gewesen, um ein deutsches Nazionalgedicht zu schaffen. Gleichwie Hegel in seiner vollsten Manneskraft das große Wort aussprach: Der Kirche konnte kein größeres Heil widerfahren als getrennt zu werden, so mußte sich auch der wahrhaft deutsche Dichter erst auf den paritätischen Standpunct erhoben haben, ehe er den Kirchenkampf im nazionalen Sinne behandeln konnte. Hätte Schiller den dreißigjährigen Krieg bloß als Protestant aufgefaßt, so hätte seine lyrische Natur nothwendig Gustav Adolf zum Helden wählen müssen. Schiller kannte aber sein dramatisches Talent jezt zu

gut; Gustav Adolf hätte ihn zu lyrischer Declamazion und Rhetorik verführt; aber für die Bühne brauchte er eine Intrike; er begiebt sich also kluger Weise mit der Phantasie auf die Seite der catholischen Partei, er löst seinen Helden objectiv von seinem subjectiven Interesse ab und dadurch wird er der weichen Empfindung entzogen und zur festen historischen Gestalt. Indem uns Schiller die innern Gebrechen der catholischen Partei vor die Anschauung bringt, läßt er uns indirect die Möglichkeit begreifen, wie die protestantische Hälfte jener am Ende des Kampfes das Gleichgewicht halten konnte. Gustav Adolf hätte ihm das Gegentheil geleistet, es wären die Mängel der protestantischen Partei zur Sprache gekommen und das hätte das catholische Interesse gehoben, was Schillers Absicht nicht sein konnte. Hatte Schiller im Don Carlos den deutschen Catholiken abgestoßen, so war jezt ein Werk aufgestellt, an dem sich Catholiken und Protestanten als einer denkwürdigen Episode ihrer vaterländischen Geschichte, also im nazionalen, patriotischen und paritätischen Interesse erfreuen konnten, und das forderte das philosophisch gebildete Jahrhundert des Dichters. Das Werk wird darum seinen nazionalen Werth behalten, so lange die Deutschen ihre wahrhaft nazionale Cultur festhalten, welche durch diese Elemente bedingt ist.

Hoffmeister hat in seiner Biographie die Vermuthung aufgestellt, die realistische Natur seines Helden habe Schiller nach seinem Freunde Göthe modelliert, was ein wunderlicher Gedanke ist. Schiller war jezt Familienvater und hatte für seine Existenz zu kämpfen; wir wissen auch vom Fiesco her, daß das realistische Interesse dem Dichter gar nicht so fern lag, daß er es nicht nach Bedürfniß aus sich selbst schöpfen konnte. Dem Idealisten ist der Realismus nicht principiell verschlossen; gewagter ist es wenn der Realist versucht sich in den Idealismus zu erheben.

Einen Fehler hat das Stück allerdings mit Don Carlos gemein; über der vieljährigen Beschäftigung mit den historischen Quellen hat der Dichter abermals die Grenzen der Bühnendarstellung nicht zu Rathe gezogen, er schrieb wie dort so zu sagen auf ein endloses Papier los. Während er aber dort nachmals fast die Hälfte wieder über Bord warf, ließ er hier das zu breit angelegte Stück in mehrere zerfallen. Die breite obersächsische Geschwätzigkeit ist auch hier in vielen Scenen

noch sehr erkennbar und das Stück hätte unendlich durch Abkürzung gewonnen. So ist denn auch nicht zu leugnen, daß die Episode von Max und Thecla's Liebe von vornherein wieder mit einer krankhaften Sentimentalität angelegt ist, die auf eine endlose Threnodie hinausläuft und diß ist die schwächste Partie der schönen Dichtung.

Stehen sich aber im Carlos historische Satire und philanthropische Elegie gegenüber, so daß die Heiterkeit und Comik allen Boden verliert, so ist das hier besser. Nur hat der methodisch am Schreibtisch arbeitende Poet nicht genug an Bühneneffect gedacht oder einfacher gesagt, das große Beispiel Shakspeare's noch nicht genug studiert gehabt; er wollte den Griechen und Franzosen das homogene der Behandlung nachmachen und verfiel so auf eine eigne Art von Trennung des Comischen und Pathetischen, durch deren Abwechslung und Contrast ein Schüler Shakspeare's den wirksamsten Effect erreicht hätte. So entstand eine Art Trilogie oder vielmehr ein comisches Vorspiel, ein historisches Schauspiel und ein historisches Trauerspiel hintereinander. In den beiden ersten oder der ersten Hälfte des Ganzen ist aber die Heiterkeit entschieden vorherschend und das Tragische ist erst als trübe Ahnung angedeutet. Man kann also wohl sagen, dem Carlos gegenüber hat dieses objective Lebensbild einen wesentlich idyllischen Character im Sinn, den Schiller mit diesem Wort verbindet, obgleich der Grundton heroisch, tragisch, militärisch ist. Eine ideale Heiterkeit beherscht das Ganze und das ist der Stempel den der Genius ihm aufgedrückt hat.

Das Vorspiel ist im wirksamsten deutschen comischen Vers, dem gereimten Doppelvers von Vierjambenmessung geschrieben, der aber mit ziemlich wilder Anapästenfreiheit behandelt ist, die beiden andern Stücke im englischen Jambus. Das Lager ist eine aneinander gereihte Folge von Scenen, eine Art Schubladenstück, ohne fortlaufende Handlung; Schlegel sagt, man könne es didactisch nennen. Auf der Bühne macht es den heitersten Eindruck, ohne doch recht zu befriedigen, weil eben keine Handlung da ist; Shakspeare hat solche mimische Scenen immer nur zwischen die Handlung geschoben, wie es die englische Bühne mit Recht verlangt. Die Piccolomini haben für sich gar keinen Abschluß und das Stück wird auf der deutschen Bühne fast nicht mehr gegeben, wozu freilich einige bedeutende longueurs auch ihre Schuld

beitragen. Da es sich wohl der Mühe verlohnt, dieses bedeutende Werk der deutschen Bühne zu erhalten, so erlaube ich mir folgenden Vorschlag. Um dem Mangel der beiden ersten Stücke abzuhelfen giebt es nur ein aber sehr einfaches Mittel, nämlich beide Stücke nach shakspearischer Weise in einander zu schieben; damit wird die Handlungslosigkeit des Lagers gehoben, das monotone der Piccolomini unterbrochen und endlich, wenn auch die Handlung des Stücks dadurch nicht abgeschlossen werden kann und immer nur der erste Theil oder das Vorspiel der Tragödie bleibt, so bekommt das Stück doch durch den Lagerschluß einen lyrischen Ausgang und Abrundung, weil dann die Zuhörer am ersten Tag nicht so unbefriedigt entlassen werden, als in den jetzigen Piccolomini, wo sich Vater und Sohn Piccolomini einfach gute Nacht sagen, was bei der Aufführung schlechterdings unschicklich ist.

Diesem gutgemeinten Vorschlag steht ein bedeutender Einwurf entgegen, dessen Gewicht ich keineswegs verkenne. Ein Jambenstück, durch Reimversscenen unterbrochen, macht eine große Dissonanz und ist so kaum da gewesen. Das einzige bedeutende Beispiel ist Macbeth, wo die Hechsenscenen ziemlich so behandelt sind; aber die Hechsen sollen als ein fremdes Element den Menschen gegenüberstehn und im Dialog mit diesen gehn sie doch auf den Jambus ein. Unser Theater erträgt übrigens noch ärgeres; seit wir sogar Göthe's Faust auf die Bühne gestellt haben, wo zwischen dem Reimvers sich einzelne Partien im Jambus und selbst in Prosa einfinden, kann von einer Dissonanz eigentlich keine Rede mehr sein; der zweite Theil Faust taumelt sogar durch alle antike und moderne Versmaße hindurch. Ich sage also nur, wenn Schiller eine solche Kühnheit noch nicht wagen konnte, so sind unsre heutigen Ohren doch für diese Dissonanz abgestumpft und der Contrast würde das heterogene villeicht als neuen Reiz empfinden lassen; es käme also nur auf den practischen Versuch an, den ich in Vorschlag bringe.

Ich werde also zuerst die beiden ersten Stücke im Detail durchgehen und dann meinen Versuch vorlegen, wie sie zu combinieren wären. Auf den außerordentlichen Vorschub, den diesem Stück sein für uns bereits alterthümliches Costüm, dann das militärische Element mit Uniformen, Trommel und Trompeten und Schießlerm bietet, wollen wir nur im Vorbeigehn noch aufmerksam gemacht haben.

Prolog. Einen so langen Prolog in Jamben hat man wohl selten auf der Bühne gehört. Der Dichter hatte aber auch allerlei drin zu sagen.

Göthe hatte 1797 in Stuttgart den Architecten Thouret kennen gelernt und dieser wurde nach Weimar berufen, um das dortige Theater eleganter als früher herzustellen. Schillers siebenjähriges Werk war endlich zur Reife gediehen und im Herbst 1798 sollte das neue Haus mit dem neuen Werk eröffnet werden. Frau von Wolzogen erzählt uns mit welchem Eifer Göthe und Schiller die Proben leiteten und welchen Genuß sie und ihre Schwester bei der Hauptprobe der Stücke empfanden. Dabei kann ich nicht umhin, ein Wort aus meiner Lebenserfahrung einzuschalten. Ich kannte die Familie Schiller von meiner Kindheit an; in den Osterferien 1825 war ich auf Besuch bei ihr in Reichenberg, wo der älteste Sohn Revierförster war; eines Vormittags sitze ich eben allein bei der damals schon halberblindeten Frau von Schiller, als Karl von Schiller mit der Zeitung herankommend schon von der Straße herauf ruft: Das Weimarer Theater ist abgebrannt; Frau von Schiller schrak zusammen nnd war über der Nachricht sehr alteriert; bei längerer Besprechung des Gegenstandes wurde sie aber veranlaßt, mit großer Lebhaftigkeit von den frohen Stunden zu reden, die sie mit ihrem Gemahl, mit Göthe, mit Frau v. Göthe in diesen Räumen zugebracht, wobei manche schnurrige Geschichte zu Tage kam. Das war das Ende jenes Saales, den der Wallenstein eingeweiht hatte.

Der Prolog spricht zuerst von der edeln Seulenordnung und von der Vergangenheit des Locals; der edle Meister der vor kurzem aufgetreten war ist ohne Zweifel Iffland; dann kommt eine schöne Elegie auf die Vergänglichkeit der mimischen Kunst. Nach diesem wird auf den politischen Moment hingewiesen; in Frankreich wird um Herrschaft und um Freiheit gerungen; so darf auch die Kunst einen kühnern Flug nehmen. Die Resultate des westphälischen Friedens in Europa drohen jezt in Trümmer zu gehen. So versetzt euch jezt in jenen dreißigjährigen Krieg, der sie erzeugt hat; schon im sechzehnten Jahre wüthet er, ein verwegener Character thut sich hervor, den die Geschichte parteiisch entstellt, die Kunst soll ihn verklären. Heut aber soll erst sein Lager sein Verbrechen erklären und für diß Vorspiel nimmt sich die

Muse den alten deutschen Reim vor euch heraus. Denn die Kunst ist vor allem heiter. — Die Zeit der Handlung ist 1634, die Scene vor Pilsen.

Wallensteins Lager.

Es heißt im Zelt wird gesungen und bei Boas finden wir das Soldatenlied, an dem Göthe und Schiller geschrieben, was bei der ersten Aufführung hiezu benützt wurde, es scheint dem Dichter zu unedel für den Druck gewesen zu sein. Die Auftritte sind:

Bauer und sein Knabe. Ob man in Deutschböhmen Terschka für das slawische Terzky braucht, ist mir nicht bekannt, die Endung in a ist wenigstens auffallend femininisch.

Wachtmeister. Trompeter. Sie exponieren den Zustand.

Croat. Scharfschütz. Der Sslawe wird vom Deutschen betrogen.

Constabel. Sonderbar daß diß Wort, das von comes stabuli geleitet eigentlich den Marschall bezeichnet in dieser Zeit für Artillerist gebraucht wird. Sollte man nicht wie lezteres von arte, eine Anlehnung an deutsches Kunst vermuthen?

Zwei holkische Jäger. Die Marketenderin, Gustel von Blasewitz hat Schiller nach einer ihm bekannten Kellnerin aus Blasewitz bei Dresden benannt; aber im Reim Musjöh auf Itzehö ist leider ein Sprachfehler, denn die leztere holsteinische Stadt wird Itzeho (plattdeutsch ėtsehô) gesprochen. Der dienstpedantische alte Wachtmeister und der resolute Jäger treten jezt als Gegensätze hervor, der Jäger ist mit lyrischem Feuer ausgeführt. Aus ihm spricht sich bereits der Uebermuth des Feldherrn aus. Der Wachtmeister weiß von dem grauen Männlein des Feldherrn, dem Astrologen Seni.

Recrut wird vom Bürger zurückgehalten, singt ein Liedchen. Der Wachtmeister weiht ihn feierlich in den Soldatenstand ein; in dieser comischen Figur finden wir den ganzen Humor unsres Dichters wieder. Ein Studentenstreich Wallensteins wird erzählt, dann kommen die musicierenden Bergknappen, ein Tanz wird improvisiert, über den kommt

Der Capuciner mit seiner berühmten hochcomischen Predigt im Geschmack des Abraham a Santa Clara (der um diese Zeit, 1642 geboren ist) sie ist mit Wortspielen und lateinischen Brocken gespickt.

Da der Pfaffe auch auf den Wallenstein loszieht, wird er von der Bühne gejagt; wir sehen bereits die Cabale gegen den Feldherrn im Werk.

Ueber dem Bauern mit den falschen Würfeln gibt's Streit, da treten die bürgerlich gesinnten Arkebusiere für ihn auf, aber die ritterlichen Cürassiere entscheiden den Handel, besonders der erste wallonische Cürassier repräsentiert das noble Corps des Oberst Piccolomini. Es ist ein kleiner Uebelstand, daß hier die Soldaten sich über die Zumuthung beschweren, der Armee ein Bruchtheil abzuführen, was doch erst später zu den Ohren des Feldherrn kommt. Der Dichter dachte sein Lager gleichzeitig mit der Tragödie, wie wir's auch zu ordnen versuchen werden. In dem Vers des zweiten Jägers

Alles andre thäten sie hudeln und schänden

ist dem Dichter wieder ein schwäbischer Reim entwischt, denn der Sinn erfordert schinden.

Der Preis des freien Soldatenlebens, oben vom Jäger angestimmt wird jezt vom Cürassier hinausgesungen. Die Soldaten besprechen sich, sie wollen eine Bittschrift für den Feldherrn einreichen, darauf schließt das Stück mit dem Reiterlied; das Lied ist freilich nicht volksthümlich, sondern spricht die Reflexion des Dichters aus. Ueber das ganze Lager läßt sich nur sagen, daß es zum heitersten und lebendigsten gehört was Schiller geschrieben und man bloß bedauern kann, daß er nicht mehr solche Scenen gedichtet und dafür manche Längen der Piccolomini weggeworfen hat.

Die Piccolomini.

Erster Act. Durch diß ganze Stück hat sich Schiller die Beschränkung aufgelegt, daß jeder Act nur an einem Local als eine Scene spielt; er will offenbar zwischen dem Wechsel der englischen Bühne und der stehenden Scene der Franzosen einen Mittelweg ausfinden und Victor Hugo hat ihm dieses Kunststück nachgemacht. Es bleibt aber immer eine willkürliche Beschränkung, hat mehreren Scenen des Stücks entschieden Schaden gebracht und war in Wallensteins Tod doch nicht ganz durchzuführen, wo die Scene mehrmals wechselt. Das ganze Stück spielt in Pilsen.

Wir sind auf dem Rathhaus. Der leichtsinnige Isolani und der verbißne Buttler erklären sich für Wallenstein; Octavio führt Questen-

berg ein; ob man auf deutsch zweisilbig Znaym sagen kann, weiß ich nicht, die slawische Form des Namens ist snoimo, was wohl besser wäre, auch sollte sláwwata dactylisch klingen. In der Perorazion Buttlers zu Wallensteins Preis findet sich das kühne Bild von der Wetterstange die den Blitz ableitet, was man einen Anachronismus genannt hat; als rhetorische Figur ist es aber gewiß erlaubt und im Shakspeare müßte man viele hundert Stellen aus solchen Gründen ausmerzen. Questenberg entsetzt sich über die trotzige Sprache Buttlers; wir erfahren daß der Fürst, der Frau und Tochter ins Lager zieht, den Verdacht offener Empörung auf sich lädt, daß man ihm das Commando abnehmen und provisorisch dem Octavio übergeben will; Wallensteins blindes Vertrauen auf diesen wird seinem träumerischen Aberglauben beigeschrieben der gegen sein sonstiges Wesen seltsam contrastiert; die Stelle wird erst aus einem Monolog des zweiten Theils deutlich. Doch kann man's darauf beziehen, daß er sein Horoscop gestellt hat. Max Piccolomini hat die Damen hergeleitet und sein Vater bemerkt alsbald daß er sich in des Fürsten Tochter verliebt hat. Warum Piccolomini ein vorbedeutungsvoller Name sein soll, ist vom Dichter wohl nicht klar gedacht. Eine gewagte Sprachform ist auch der Dativ jedwedem als Erweiterung von jedem gedacht; aber eigentlich ist das R von jeder, weder nicht flexivisch. Maxens schöne Friedens-Phantasie fällt ganz ins Gebiet der Idylle.

Zweiter Act. Saal bei Wallenstein. Der Astrolog erscheint hier nur einen Augenblick mit den Bedienten. Dann Herzog und Herzogin; ich habe schon meine Vermuthung geäußert, daß ich in dieser Herzogin ein ziemliches Porträt der Frau von Schiller zu erkennen glaube, wie die Gräfin Terzky unverkennbar auf die halb männliche Natur der Frau von Wolzogen quadriert. Die Herzogin warnt den Gemahl vor gefährlichen Planen, ihre Schwester Terzky führt nun Thecla ein, die der Vater lange nicht gesehen. Auch Max tritt dazu; die Scene giebt das Gefühl der Familieninnigkeit, streift aber sehr in den Ton des Conversazionsstücks und ist vom tragischen Ernst noch weit ab. Dann ist Wallenstein mit Terzky allein; wir erfahren jezt das zweideutige Spiel, das Wallenstein mit den Schweden, mit Graf Thurn, mit den Sachsen angeknüpft hat, Terzky treibt ihn zu offener Empörung, ebenso Illo der es übernimmt, von den Generalen eine Unterschrift zu einer

unbedingten Ergebenheit an den Herzog beizuschaffen. Wallenstein's Sternenaberglauben wird wieder expliciert, dann wird Questenberg und die Generale eingeführt, jener entledigt sich des kaiserlichen Auftrags, die breite Ausmalung und Erzählung des vorangegangenen ist die nothwendige Exposizion des Stücks und nicht ohne Kunst in diese Form gekleidet, obwohl es kürzer sein dürfte. Der holländische Namen Suys kann nicht zweisilbig scandiert werden (er lautet mit Diphthong Seus). Da Wallenstein mit Niederlegung des Commando droht, kommen die Officiere in Aufruhr und wollen sich berathen.

Dritter Act. Ein sehr unbestimmtes Zimmer wird verlangt. Illo und Terzky bereden die List mit der doppelten Eidesformel; dann beredet das Terzky'sche Ehepaar den Plan, Maxen durch Thecla an Wallenstein zu fesseln; die folgende Scene der Gräfin, des Max und der Thecla fallen eigentlich ganz in den Styl des höhern Lustspiels und erinnern an kein tragisches Schicksal mehr. Schlegel meint diese Liebesscenen tragen das Gepräge eines andern Jahrhunderts, d. h. sie seien zu modern, was ich nicht finden kann, denn verliebte Leute schwatzten im siebzehnten Jahrhundert wie im neunzehnten. Nur zu breit find' ich's. Besonders die Beschreibung des astrologischen Thurms durch Thecla ist zu gedehnt, auch muß ich ihr einen syntactischen Fehler rügen:

> Das wären die Planeten, sagte mir
> Mein Führer, sie regierten das Geschick,
> Drum seien sie als Könige gebildet.

Die beiden ersten Verse sind nach obersächsischer Syntax, d. h. nach der Conversazionssprache gebildet, erst der dritte ist hochdeutsch; denn was hier durch seien erreicht ist, soll der erste durch wären erreichen. Es ist die reine Relazion, wozu also in aller Welt ein Condizionale? Als eine Liebhaberei des Dichters für abstracte Sprachformen muß ich erwähnen, daß früher Max der Bringer der Freude, hier Venus die Bringerin des Glücks genannt wird. Der böhmische Namen Gitschin lautet jitshin. Daß sich schließlich die Princessin ihrem Cavalier an den Hals werfen und dann zur Laute eine Sentimentalität singen soll, find' ich ganz und gar nicht dramatisch und Gräfin Terzky hat recht sie dafür zu schelten. Am allerwenigsten kann ich mit dem Schlußmonolog der Thecla mich versöhnen; die erste Hälfte

ist im Conversazionston des Lustspiels geschrieben, im zweiten fällt sie plötzlich in einen orakelhaft gereimten Cassandraton, während doch im ganzen ersten Theil des Gedichts noch gar kein wirklich tragisches Motiv vorgekommen; das erinnert an die volksmäßigen unheilahnenden Schlußverse in den Strophen zu Anfang der Nibelungen, aber solche Stylvermischung ist doch dem Dramatiker nicht erlaubt, und am allerwenigsten kann Thecla, die bis daher nichts als ein verliebtes Mädchen ist, in eine solche Leichenphantasie verfallen.

Vierter Act. Ist ganz dem Gastmahl gewidmet und kurz. Die Eidesformel wird von Max in Prosa abgelesen, wie auf dem spanischen Theater gewöhnlich die Briefe. Buttler erklärt sich aus einem geheimen Grund für Wallenstein. Dann folgt eine Bedientenscene mit dem Kellermeister; die Partie von dem großen Kelch fällt etwas aus dem dramatischen Ton in den epischen. Auch spricht der Kellermeister per er mit dem Adjutanten. Das Präteritum frug ist holländisch und niederdeutsch. Die Figur des betrunkenen Illo, der den Octavio umarmt, ist eine Caricatur aus dem alltäglichen Leben und sehr characteristisch deutsch, aber von der Idealität der Tragödie villeicht zu weit abführend.

Fünfter Act. Wieder nur eine Scene und noch kürzer. Das Ganze ist eigentlich ein einziges Zwiegespräch zwischen Vater und Sohn Piccolomini. Max braucht das unrichtige ich sahe der vorigen Sprachperiode. Ein unrichtiger Vers ist auch

Dem Schafgotsch dem verdächtigen hat man —

Es giebt keine Familie Schafgotsch, sondern Schaff-Gotschee. Aus dem slawischen xotshevje haben die Deutschen Gotschee oder auch wohl Gottsched gemacht; es ist jezt eine deutsche Enclave hinter Triest. Man müßte also den Vers etwas hart so umschreiben:

Schaff-Gotschee'n dem verdächtigen hat man —

In dieser Scene wird nun der eigentliche Inhalt des zweiten Theils oder der Tragödie exponiert, indem Octavio den Aechtungsbrief wider Wallenstein vorweist und zu seinem Nachfolger ernannt ist; der verliebte Max tritt dadurch in sein Pathos zwischen Liebe und Ehre, das ihn vernichten soll. Entscheidend ist die Zwischenscene des Cornets, der die Abfassung des Spions Sesina meldet. Da Sesina ein Böhme genannt wird, so sollte die erste Silbe den Ton tragen (Séssina); wäre aber schwer zu ändern. Der Cornet spricht fast Volksdialect

Als man ihm sagt' es ginge nacher Wien

für gehe nach und wollte für wolle. Aber leider antwortet Octavio im selben Ton

Er läge krank in Linz — anstatt liege.

Daß die ganze schöne Scene dem Stück keinen Bühnenschluß geben kann ist schon bemerkt.

Es folgt nun mein Vorschlag, die beiden Stücke in eins zu combinieren. Der Titel heiße Wallensteins Lager, historisches Schauspiel in vier Acten. Im Lager beginnt es und schließt es und auch viele der andern Scenen lassen sich am besten ins Lager oder Zelt verlegen; Schauspiel aber heißt es weil der heitre, ja idyllisch-mimische Ton vorherscht und nur in der vorlezten Scene das kommende Verhängniß angekündigt ist.

Erster Act. Erste Scene. Lager. Die sechs ersten Scenen des Schiller'schen.

Zweite Scene. In einem Officierszelt. Erster Act der Piccolomini; nur die wenigen Worte die sich auf das Local Pilsen beziehen fallen aus.

Zweiter Act. Erste Scene. Ein Saal beim Herzog in Pilsen. Der zweite Act der Piccolomini ohne die Bedientenscene am Anfang und ohne die drei Generale die am Schluß auftreten.

Zweite Scene. Im Lager. Beginnt mit dem Auftreten des Recruten und schließt tumultuarisch wie der Capuciner hinausgejagt wird.

Dritter Act. Erste Scene. Zimmer beim Herzog. Dritter Act der Piccolomini, von der dritten Scene an: Ich muß es wagen; Base Terzky, darf ich? Theclas Lied im siebenten Auftritt und der Schlußmonolog des neunten fallen aus.

Zweite Scene. Das Gastmahl des vierten Acts; nur die Stelle wo vom großen Kelch die Rede ist, bleibt besser weg.

Vierter Act. Erste Scene. Octavio's Zelt im Lager. Der fünfte Act, beide Piccolomini, Max beginnt: Du bist mir bös, Octavio, u. s. w. Wenige Verse, die sich auf Nacht und Haus beziehen müssen ausfallen. So das Stück zu Ende.

Zweite Scene. Das Lager. Hier bedarf es weniger einleitenden

Verse, daß die Soldaten wieder auf den Capuciner zu sprechen kommen und dann spielt auch das Lager zu Ende und schließt mit einigen Versen aus dem Reiterlied.

So würde das erste Stück auf der Bühne, wie ich denke, einen ziemlich befriedigenden und vorherschend heitern Eindruck zurücklassen, und nur in wenigen vorübergehenden Zügen auf ein folgendes tragisches Schicksal hinausweisen.

Wallensteins Tod oder der zweite Theil des Werks.

Vor allem ist die bei Boas erhaltene astrologische Scene zu bemerken, welche eigentlich an der Spitze dieses Stückes stehen müßte. Göthe hat aber mit Recht bemerkt, daß der Orakelvers auf der Bühne keinen Effect machen würde und Schiller das eingesehen.

Im Stück selbst spielen nun die drei ersten Acte wieder in Pilsen, schließen sich also ganz an die Piccolomini in unmittelbarer Folge.

Erster Act. Er ist ohne Noth in eine Scene vereinigt, die Decorazion mit dem astrologischen Thurm hat aber für die große Scene mit Wrangel keinen rechten Sinn. Das wenige astrologische was zur Introduczion benützt ist, macht einen trefflichen Effect, ja man dürfte ein wenig mehr wünschen, aber mit Terzky's Eintritt und der Nachricht von Sesina's Gefangennehmung sind wir plötzlich mitten in die dramatische Handlung geworfen. Zugleich meldet sich der schwedische Oberst; eh er eintritt ein Monolog, der wie einer im Carlos mit dem abstracten Wär's möglich? anfängt. Abstract ist freilich der ganze lange Monolog, nur gegen den Schluß erinnert er an einige Verse des Macbeth, Shakspeare hätte aber nie einen langen Monolog in solcher Abstractheit durchgeführt, das hat erst der spätere Massinger auf die englische Bühne gebracht, den Schiller schwerlich je gesehen; nach Schiller hat wieder Byron derartige Dinge. Gleichwohl muß man die psychologische Haltung des ganzen Monologs bewundern. Rhythmisch nicht ganz gut ist, daß das Wort Nothwendigkeit einen Jambus schließt; Schiller wirft den Hauptton, wie auch anderwerts auf die zweite Silbe, er gehört aber vielmehr auf die erste, daher das Wort besser den Jamben-Vers eröffnet, weil der Vers-Anlaut eher die Anomalie entschuldigt. Effectvoll ist aber, wenn wir im folgenden

Zwiegespräch mit Wrangel mit einem Mal in das historische Interesse der Situazion zurückgeworfen werden. Dem Schweden gegenüber, wo der Dichter seinen Helden seine Herzensmeinung frei aussprechen läßt, fühlt man die protestantische Sympathie leicht heraus, aber innerhalb der Illusion des Stücks ist diß durchaus erlaubt, ja eine positive Schönheit des Stücks; es ist die indirecte Anerkennung um so wirksamer. Dabei ist die straffe Haltung des schwedischen Unterhändlers trefflich durchgeführt. Nach seinem Abgang kommen Wallenstein die alten Zweifel und Gewissensmahnungen. Zu bemerken ist hier einmal der falsche Accusativ: macht Friede statt Frieden. In der Scene mit der Gräfin Terzky spricht sich am kräftigsten ihr männisches Naturell aus, obwohl Stellen wie

Ich gab den Böhmen einen König schon —
Er war darnach —

in ihrer epigrammatischen Schärfe mehr die Reflexion des Historikers als dramatisches Costüm verrathen. Auch braucht die Gräfin den Germanismus: Ich will nicht hoffen, französisch j'espère que non. Hier, durch die Gräfin ins Feuer gesetzt, bricht auch der ganze Realismus unsres Helden zu Tage, der sich über die Tugendschwätzer lustig macht. Wie ihm die Gräfin auseinandersetzt, daß man fein bedurfte, weil immer die Noth „den Besten an das Ruder stellt" dürfen wir uns erinnern, daß Hegel dieses Wort in seine politische Theorie aufgenommen. Die Dialectik, weil der Kaiser durch den Feldherrn Unrecht that, darf der Feldherr auch am Kaiser Unrecht thun, überrascht unsern Helden. Mit dem Schluß des Acts ist er zur offenen Empörung entschlossen.

Zweiter Act. Erste Scene. Bei Wallenstein. Zuerst Wallenstein und Octavio. Erstrer beginnt wieder mit dem falschen Tempus „er läge krank". Wenn denn? möchte man fragen. Octavio geht ohne ein Wort zu erwiedern ab, Max tritt auf und mit dieser Scene beginnt seine sentimental passive Rolle, Wallenstein stellt ihm die bittre Wahl zwischen Liebe und Ehre, er zerreißt ihm das Herz, aber auch er geht ohne einen Entschluß von hinnen, dann wollen Illo und Terzky dem Helden seinen Glauben an jene beiden erschüttern, und er beweist Octavio's Treue aus einem Traumbild, welches er nachher „Vernunft sprechen" nennt. Der Aberglauben der Zeit mag historisch

wahr sein, er paßt aber nicht zu der entwickelten Reflexion dieses Menschen, die nicht zugleich so practisch und so träumerisch sein kann. Ueber alles geht die Bemerkung, daß diese ganze Scene schlechterdings kein Resultat hat und darum dramatisch zu verwerfen ist.

Zweite Scene. Zimmer bei Piccolomini. Octavio bringt durch Drohung Isolani zur Erklärung für den Kaiser, bei Buttler braucht es einer feinern Intrike, die aber gelingt. (Nach der Geschichte war aber Oberst Illo der Mann, den Wallenstein auf diese Art an den Hof verrathen hatte, um ihn an sich zu fesseln.) Buttler ist so wüthend darüber, daß er Wallenstein zu morden schwört. Diese Scene ist dramatisch vortrefflich ausgeführt; nicht minder schön und pathetisch ist die folgende Abschiedscene der beiden Piccolomini, wenn man wenige Verse und namentlich den zu weichen Schluß wegstreicht.

Dritter Act. Er besteht aus zwei sehr langen Scenen.

Erste Scene. Saal der Herzogin. Diese Auftritte fallen wieder stark in den Conversazionston des Lustspiels und stimmen nicht zum tragischen Ernst der Catastrophe des Stücks. Auch hat der Dichter in diesem Stück eine unbegreifliche Vorliebe zu der breiten häßlichen Form jedweder. Mit Wallensteins Auftreten lenkt das Stück wieder in seinen dramatischen Character, fällt aber wieder in's Familienstück; diß besonders an der Stelle, wo Thecla's Liebe an den Tag kommt und Wallenstein ausruft: Ist der Junge toll? Das ist doch kein Ton für's Trauerspiel. Bei der Zärtlichkeit, mit welcher Wallenstein durchaus den Max behandelt, läßt sich diese barsche Aeußerung schlechterdings nicht begreifen. Mit dem Schrecken der Herzogin über Wallensteins Fall lenkt er wieder ins Schauspiel. Terzky meldet den Abfall der Truppen, da kommt nach und nach Octavio's Verrath an den Tag und Wallenstein spricht den schönen Monolog: Die Sterne lügen nicht. Nun tritt auch noch der falsche Buttler auf, gegen den Wallenstein ebensowenig einen Verdacht faßt, und etwas zu weich wird. Buttler bringt die Nachricht von der Aechtung des Fürsten und der beiden Genossen; Wallenstein ist entschlossen um sein Leben zu fechten; daß hier Reimverse stehen macht villeicht einen zu lyrischen Eindruck. Die Frauen treten wieder auf und da der Herzogin die Wahrheit nicht mehr zu verbergen ist, fällt sie in Ohnmacht.

Zweite Scene. Größerer Saal. Ein Monolog Wallensteins

resumiert die Situazion; aus der Vergangenheit schöpft er Vertrauen für die Zukunft. Ein Commando Pappenheimischer Cürassiere kommt als Deputazion, aus des Feldherrn Mund die Wahrheit zu hören; er hofft sie zu bereden; die Scene ist zu vertraulich und dann wieder zu abstract gehalten; wer wird denn zu gemeinen Soldaten sprechen:

Wie von euren Stirnen
Der menschliche Gedanke mir geleuchtet — ? — Ihr seid gerührt u. s. w.

Es ist auch zu lang und darum nicht gut, der Dichter hat sich in eine falsche Manier verirrt. Buttler weiß wohlbedacht den Effect dieser Scene zu vernichten. Dann kommen die Frauen wieder; die Pappenheimer stürmen an und sagen sie wollen Max befreien, der noch zugegen; da tritt er auf; diese unendlich peinliche Scene, wo der Jüngling zwischen seiner Pflicht und Liebe wählen soll, fällt in die jugendliche Sentimentalität des Dichters zurück und zerstört jede dramatische Wirkung und Fortschritt der Handlung. Man soll nicht auf die Bühne treten um zu jammern und dann abgehn um sich vom Schicksal zermalmen zu lassen; das ist aber hier der Fall. Auch ist Wallensteins Erinnerung an Maxens Fähndrichsjahre viel zu süßlich für seinen Character. Da die Pappenheimer mit Gewalt drohen wird Neumann abgeschickt, Terzky und Illo wollen Kampf in den Straßen, den Wallenstein verabscheut; Max will nur sein Corps wegführen; da fallen Schüsse, Neumann fällt, Wallenstein hofft durch sein Erscheinen zu imponieren und geht; Max spielt jezt die schwächlichste Rolle, so daß selbst Thecla ihn fortschicken muß. Wallenstein kommt unverrichteter Dinge zurück und befiehlt Buttlern den Abzug nach Eger. Dann drängen die Cürassiere ins Zimmer Max zu befreien, der mit verzweifelnden Abschiedsworten von hinnen geht.

Vierter Act. Mit diesem Act, der die Scene nach Eger überführt, nimmt das Gedicht wieder einen mehr historischen Character an, obwohl der Dichter sich verschiedne Uebertragungen der historischen Züge erlaubt hat. So hat er in seinen Octavio die Thätigkeit des Gallas mit aufgenommen; sodann war der Hauptverräther des Herzogs in Eger ein irischer Officier Leßly, der mit zwei protestantischen schottischen Obersten Buttler und Gordon das Complott für Wallensteins Gefangennehmung und Ermordung entwarf, und nach Schiller war auch der Mörder des Herzogs Deverour troß seines französischen

Namens ein Irländer, so daß also die Hauptwerkzeuge dieser Catastrophe sämtlich Söhne Albions waren. Schiller hat Buttler und Gordon als Gegensätze aufgefaßt.

Erste Scene. Haus des Bürgermeisters; Buttler und Gordon, aus ersterm spricht nur die Rache, Gordon ist der weiche Mann und Wallensteins Jugendfreund. Wallenstein spricht gegen den Bürgermeister seine Sympathie für den protestantischen Glauben aus, in dem er geboren war. Nun kommt die Nachricht, daß Max sich auf die Schweden geworfen und mit seinem Corps gefallen. Vortrefflich dramatisch ist der darauf folgende Dialog zwischen Gordon und Buttler, der sich meist der Form der griechischen Monostichien bedient. Dann verkünden Illo und Terzky übermüthig die Ankunft der Schweden. Ein Sprachfehler steht in meiner Ausgabe:

Nicht Anstand nahm er (um) andrer Ehr' und Würden
Und guten Ruf zu würfeln und zu spielen.

Das um paßt nicht in den Vers, ist aber grammatisch unentbehrlich. Daß aber Buttler die ganze That auf seine Verantwortung nimmt, ist dramatisch und energisch gedacht. (Um diß Motiv vorzubereiten hatte Schiller noch einen Monolog des Buttler geschrieben, der sich bei Boas findet; er soll am Schluß des dritten Acts gesprochen werden, wo er aber nicht wohl paßt.)

Zweite Scene. Zimmer der Herzogin. Die Scene ist ganz dem Schmerz der Thecla geweiht, was natürlich ein trübseliges elegisches Motiv ist. Undeutlich spricht wieder die Gräfin einen Vers, wo sie Eger einen Ort der traurigen Bedeutung nennt, warum? Daß Max Piccolomini, um seinen persönlichen Schmerz loszuwerden, sein Regiment absichtlich in den Tod stürzt ist aber kein sittliches Pathos und durchaus verwerflich; das ist keine That wie die der Spartaner bei Thermopylä, sondern das gerade Gegentheil; darum kann hier auch keine tragische Wirkung erfolgen. Schön ist die Scene ausgeführt wie Thecla ihr Mädchen zur Flucht drängt; es ist ein beliebtes shakspearisches Motiv, bei diesem aber immer comisch verwendet und nur aus Verliebtheit unternommen; schief bleibt es aber eben, daß eine Jungfrau durchgehen soll, um am Grabe des Liebhabers zu weinen; da damit gar nichts gethan ist, so ist das Motiv dramatisch hohl. Vielfach und mit Recht getadelt ist vollends der Gedanke, daß Thecla

gewissenlos die unglückliche Mutter im Stich läßt, um dieser phantastischen Grille zu genügen.

Fünfter Act. Die erste Scene Buttlers mit den beiden Hauptleuten, die den Mord übernehmen, ist unübertrefflich, roh und wahr und schlägt das vorausgehende Liebesgewinsel mit Recht zu Tode.

Zweite und Schlußscene, lange Galerie, die Scenerie ist etwas compliciert, weil zu verschiednes in die Scene gedrängt ist. Unpassend ist wieder die Zärtlichkeit mit der sich jezt Wallensteins Schmerz über Maxens Tod gegen die Gräfin ausspricht, obwohl das Motiv schön ausgeführt ist. Vortrefflich ist auch die Unterhaltung über die Warnungsstimme zwischen den zweien und das Beispiel Heinrichs IV. Auch die Scene mit Gordon und Seni ist effectvoll. Der Schluß des schlafengehenden Helden ist in seiner einfachen Natürlichkeit unendlich ergreifend. Ebenso die folgende Catastrophe; daß Gordon sich noch in den Weg werfen soll, ist etwas übertrieben. Das Auftreten der Gräfin Terzky im selben Local ist unpassend, vortrefflich aber die Verwirrung mit dem flüchtenden Hofgesinde. Daß Octavio jezt den Erschrocknen spielt, der doch Buttler zu der That auf der Bühne geworben hat, ist eine kleine Inconsequenz, die aber das Bühneninteresse verlangt, weil zwischen beiden sonst kein Pathos und Differenz in der Mitte läge. Buttler spricht aber seine Berechtigung energisch aus und geht, während Octavio noch die elegische Scene mit der vergifteten Gräfin zu spielen hat und sein eignes Unglück beklagen muß. Die Metapher der Gräfin

Ich bin die lezte drin, ich schloß es ab
Und liefre hier die Schlüssel aus

ist etwas zu weit ausgeführt und streift darum an Parodie. Auch hat der lange Vers:

Sie denken würdiger von mir, als daß Sie glaubten

ursprünglich gewiß gelautet

Sie denken würdiger von mir, als zu glauben

und Schiller hat ihn wahrscheinlich auf Mahnung der Frauen, die ihn nicht ganz deutlich fanden, abgeändert; es ist aber grammatisch durchaus nichts dawider zu sagen. Nur sollte folgen: ich überlebe, nicht überlebte. Endlich wäre doch edler gewesen, das Stück mit einem Schmerzesruf des Octavio zu schließen, als daß der Currier noch einen Brief bringen muß, der den Alten zum Fürsten ernennt, wo

dann die ganze Tragik in der Bühnenanweisung besteht: Gordon übergiebt den Brief mit einem Blick des Vorwurfs und Octavio blickt schmerzvoll gen Himmel. Das Schauspiel ist die Kunst die in Worten hantiert, nicht in Blicken und das hieße einen Tragödienschluß ins Ballett übersetzen. Das ist aber weder antik noch modern sondern falsch. Schon Hegel hat es getadelt.

Ich will hier gleich die bekannte merkwürdige Recension des Stücks in Hegels Vermischten Schriften erwähnen. Sie ist eigentlich ein Commentar zu den Worten, die Buttler über Wallenstein ausspricht:

Gerechnet hat er fort und fort, und endlich
Wird doch der Calcul irrig sein, er wird
Sein Leben selbst hinein gerechnet haben. [1]

Hegel anerkennt den tragischen Gehalt des Ganzen, ist aber von der Catastrophe unbefriedigt, die er nicht tragisch sondern entsetzlich nennt. Das Lebendige gehe unter und der Tod siege. Daß der Eindruck ein beengender ist, ist ganz richtig, es ist diß bei allem porträtartigen der Fall, wie namentlich im bürgerlichen Trauerspiel. Der Fehler ist also, das Stück gehört zu denen, welche mit der abstracten Polizeigewalt schließen, die so gefaßt freilich ein todtes ist. Der Grieche könnte eine Tragödie nicht so fassen, aber das moderne historische Schauspiel ist keine griechische Tragödie. Wenn es uns einen Ausschnitt aus der Weltgeschichte auf die Bühne stellt, so denkt es das Weltganze als gewußte Idee im Hintergrund; diese zufällige Polizeigewalt des östreichischen Staats, die hier entscheidet, ist kein leztes bei dem die Betrachtung stehen bleibt; sie ist nur die Nothwendigkeit daß dieses Individuum jezt untergehe, weil es den Weltgeist zu kühn in die Schranken gefordert hat. Auch Macbeth ist ein solcher Character, der Eindruck der Catastrophe ist dort dadurch etwas gemildert, daß wir einen liebenswürdigen Prinzen als Nachfolger in der Staatsgewalt sehen, der aber geistig nicht die Bedeutung des Helden hat, der vor

[1] Bei diesem Vers hat der kranke Dichter sicher an sein eigen Schicksal gedacht.

uns untergeht. Schillers Fehler ist also, daß er den Helden zu schroff wegreißt und in dem allein dastehenden zweideutigen Character des Octavio der Zuschauer keinen Widerhalt findet, der ihn an die Idee, an die Gerechtigkeit der Weltgeschichte erinnert. Tieck nennt das tragische Frechheit und etwas davon ist in dieser Schiller'schen Periode durchaus hängen geblieben.

Der eigentliche Mangel des Stücks ist meines Erachtens der, daß Schiller sich jezt seiner neugemachten griechischen Studien erinnert, während er doch einen Stoff vor sich hat, der wie er recht wohl wußte nur im Sinn des shakspearischen Drama aufgefaßt werden konnte; so ist in das shakspearisch gedachte militärische Schauspiel eine Pflichten-Collision des Max hineingekommen, die an die aristotelischen Categorien von Schrecken und Mitleid erinnern soll und dann doch wieder so abstract romantisch ist wie im Corneille'schen Cid. So trieb sich ein krankhafter Zweig in das historisch gesunde Gedicht herein, und es ist jezt so ziemlich allgemeine Meinung, daß diese Liebespartie schwächlich und nicht im realistischen Ton des Stückes gedacht ist. Daß Max sich mit den Kriegern opfert und Thecla die sterbende Mutter im Stich läßt, ist nicht sittlich berechtigt und ist nicht ästhetisch schön, weil es aus schwächlicher Weichherzigkeit geschieht. Das englische Theater hätte es ausgepfiffen und die shakspearische Moral hätte ein genügendes Motiv vorangestellt; um den tragischen Tod der Liebenden energisch zu begründen, müssen sie auch energisch geliebt haben; man wird mir als einem Schüler Shakspeare's darum erlauben vorzuschlagen, wie das Stück nach diesem System wäre zu machen gewesen. Gräfin Terzky, die die Existenz ihres Hauses gefährdet und in dem Verhalten Maxens als Vorbild seiner Truppen den lezten Rettungsanker sieht, fesselt ihn an das Haus, indem sie heimlich Max und Thecla vermählt; der Soldatentod des Max muß dann als tragischer Zufall dazwischen treten und die Princessin hat volle Berechtigung, für den Schmerz um den neu angetrauten Gatten den Eltern durchzugehen. Ich würde also das Stück etwa so anordnen:

Das Stück heißt W a l l e n s t e i n ' s T o d, Trauerspiel in vier Acten.

Erster Act. Erste Scene. Der astrologische Thurm. In dieser Scene würde ich nur hinweglassen den großen Monolog Wallensteins

weil er zu abstract ist und die dramatische Lebendigkeit dadurch außerordentlich gewinnt, und dann die Stelle wo Max Piccolomini sich melden läßt und die Gräfin ihn abweist, weil diß ein reines Lustspielmotiv ist. Den Schluß aber würde ich so verändern: bei Illo's Worten: Nun gelobt sei Gott! würde ich über zwei folgende Scenen hinüberspringen, in welchen die Handlung völlig stillsteht und dann auf Wallensteins Worte (am Schluß der zweiten Scene des zweiten Acts) kommen: So sei's gethan, wir handeln wie wir müssen! und von da bis zum Ende des Auftritts. Auch der folgende Auftritt muß ausfallen.

Zweite Scene. Diese wird am besten wieder in Octavio's Zelt im Lager spielen; wenige Worte die sich auf's Haus beziehen fallen aus. Octavio gewinnt Isolani und Buttler, dann folgt der Abschied von Max, der ein wenig verkürzt werden muß und jedenfalls mit den schönen Worten schließen muß:

Verlaß dich drauf, ich lasse fechtend hier
Das Leben oder führe sie aus Pilsen.

Zweiter Act. Erste Scene. Im astrologischen Thurm. Hier ist nun eine Hauptveränderung nothwendig; ein Monolog der Gräfin Terzky exponiert die Nothwendigkeit, Maren durch die Hand der Thecla an Wallenstein zu fesseln, Seni führt Max ein und sie eröffnet ihm den Plan; dann kommt Thecla im antiken Costüm, sie glaubt in der Comödie spielen zu sollen, wird aber mit Max in die Capelle zur Trauung geschickt.

Zweite Scene. Großer Saal beim Herzog, im Hintergrund ein kleines Theater aufgeschlagen, Musiker, Bediente. Wallenstein und Illo kommen vor (vierter Auftritt des dritten Acts). Es ist noch still im Lager u. s. w. bis Illo abgeht. Dann Symphonie, Gesellschaft, der Vorhang geht auf und ein Stück wird gespielt; ich habe Schillers Jugendwerk die Semele dazu vorgeschlagen, die in jeder Hinsicht herpaßt; wie der Vorhang zum zweitenmal fällt, kommt der erschrockne Terzky (fünfter Auftritt). Gräfin: Terzky! Was ist ihm? Dann spielt das Stück fort bis (Schluß des zehnten Auftritts) der Achtsbrief ausgesprochen ist. Dann wird auf den Schluß des dreizehnten Auftritts gesprungen. Wallenstein: Muth, Freunde, Muth! und nach diesen sechs Versen auf den siebzehnten Auftritt: Laß einen Reisewagen

schnell bereit sein! worauf die Damen abgehn. Dann kommt Neumann und sagt: Das ganze Corps der Pappenheimer ist im Anzug (vier Verse) dann aus dem neunzehnten Auftritt: Sie sitzen ab und rücken an zu Fuß, dann so fort (ohne die Damen) bis Wallenstein abgeht. Statt des ein und zwanzigsten Auftritts schieb' ich den Monolog der Gräfin aus dem elften ein; sie erwähnt zugleich sie habe schon Max den Cürassieren hinuntergesendet; dann der zwei- und drei und zwanzigste, bis Buttler sagt: Es soll geschehn, mein Feldherr. Dann ein Schlußwort aus dem dreizehnten Auftritt; Wallenstein: Noch fühl' ich mich denselben — bis — wo die Seele wohnt.

Dritte Scene. Nacht und Schloßhof; Max kommt mit einem Adjutanten herunter, die Neubrunn kommt gelaufen, ihm der Thecla Ring nachzubringen, er sendet den seinen dagegen, steigt im Hintergrund zu Pferd, die Cürassiere rufen Hurrah und entfernen sich mit dem Reiterlied der Trompeter.

Dritter Act. Mit der zweiten Hälfte, die in Eger spielt, lenken wir wieder ins Hauptstück ein und suchen sie nur durch eine wechselnde pittoreske Scenerie noch realistischer zu machen. Wir haben einen Merianischen Kupferstich aus dieser Zeit, welcher die Straße, rechts die Hauptwacht, links das Rathhaus darstellt, im Hintergrund ein offenes Thor mit dem Schloßhof; die Thürme und das obere Stockwerk des Schlosses ragen über die Mauer. Diese vortreffliche Decorazion werden wir die Straße nennen.

Erste Scene. Straße. Die Wache ins Gewehr getreten. Buttler tritt in den Vorgrund und spricht den Monolog, dann Gordon. Bei Wallensteins Auftreten wird commandiert, salutiert und getrommelt; Wallenstein mit dem Bürgermeister, dann mit Gordon u. s. w. bis Wallenstein abgeht den Boten zu sehn; dann fällt eine Seite aus und Buttler spricht: Ihr habt gehört was dieser Illo brachte, und von hier an bis zum neunten Auftritt.

Zweite Scene. Theclas Zimmer, um Thecla ist die Gräfin (nicht Wallenstein) und die Neubrunn beschäftigt. Es ist mit wenigen Aenderungen gethan. Thecla mit dem Hauptmann und der Neubrunn. Bei den Worten: O eile geh! geht die Neubrunn ab und Thecla spricht das folgende als Monolog, dem sich die acht ersten Verse des folgenden mit kleiner Veränderung anschließen. Dann Rosenberg; wie

er und auch Neubrunn abgehen, spricht Thecla den Monolog weiter: Was ist das Leben ohne Liebesglanz u. s. w.

Vierter Act. Erste Scene. Straße wie oben, aber bei Nacht und Mondschein, im Hintergrund sieht man die erleuchteten Fenster des Schlosses. Die zwei ersten Auftritte.

Zweite Scene. Vorzimmer zu Wallensteins Schlafgemach. Dritter, vierter und fünfter Auftritt.

Dritte Scene. Die Straße. Buttler spricht hinaus; Gordon kommt die Stufen des Schlosses herunter. Sechster und siebenter Auftritt.

Vierte Scene. Galerie im Rathhaus, eine Treppe im Hintergrund. Von hier an bis zu Ende.

Wir haben jezt noch ein Wort über den Versbau im Wallenstein zu sagen. Wir haben es hier nicht mehr mit dem etwas geschwätzigen aber doch fließenden Verse des Don Carlos aus der Schule von Lessings Nathan zu thun. Der Dichter hatte seinen Stoff gründlich studiert, er hatte viele, villeicht zu viele Quellen gelesen, und natürlich das meiste in einem veralteten Deutsch dieser Zeit; diese harte holperige Sprache klingt uns hier nach, der Dichter denkt in Prosa und macht erst hinterher einen nothdürftigen Vers draus, die härtesten Elisionen und Apostrophe ohne daß ein Vocal folgt, dann wieder die ärgsten Hiatus und veralteten Flexionen wie: er ehret, eilet u. dergl. dann halbe und überlange Verse dazwischen. Erst im lyrischen Schwung werden seine Jamben fließend und an ihnen hat er sich seinen eigenthümlichen Schwung dieser Versart für seine folgenden Stücke ausgebildet. Dagegen müssen wir wiederholen, daß die geniale Keckheit mit der er den Reimjamb im Vorspiel behandelt hat, über alles Lob erhaben ist und daß das Stück hauptsächlich darum seine große Popularität gewonnen hat. Es war aber auch das lezte wirklich comische Gedicht von Schiller. Im Wallenstein überhaupt ist die kräftige objective Darstellung des nazionalen Stoffes eine im Ganzen heitere, das satirische Streiflicht, das hier auf die östreichische Macht fallen müßte, ist durchaus beseitigt, das elegische macht sich stellenweise etwas

krankhaft breit, aber den Grundton könnte man wohl in Schillers Sinn einen idyllischen nennen.

Maria Stuart, 1800.

Wir kommen jezt auf das am wenigsten bekannte oder populäre Stück Schillers, und das namentlich auf dem Theater den wenigsten Effect macht und darum auch am seltensten gespielt wird. Wir müssen den Grund dieser Erscheinung in verschiedenen äußern und innern Ursachen suchen. Die erste ist, nachdem Schiller mit Wallenstein eine große Wirkung hervorgebracht hatte, verfiel er im Frühjahr 1800, wie Frau von Wolzogen erzählt in ein heftiges Catarrhfieber, das er selbst nachher für einen critischen Wendepunct in seiner physischen Existenz bezeichnete; nun wurde er ganz von seiner Umgebung abhängig, der so selbständige Geist fühlte in seinem Körperleiden die Linderung und den Reiz der weiblichen Pflege, und die beiden uns schon bekannten gebildeten Frauen erschienen ihm als die Schutzengel seines Lebens. Er vertiefte sich in diese Weiblichkeit so wie in den schon früher angedeuteten Gegensatz der beiden weiblichen Naturen, welcher Gegensatz, nun aufs Extrem geführt, mit dem Gegensatz der schon längst vor ihm fixierten historischen Gestalten coincidieren mußte; einerseits die männliche herschsüchtige Königin Elisabeth, anderseits die weiche zärtliche Königin Maria Stuart. Es entstand so ein eigentliches Frauenstück, das auf die Masse von der Bühne herab weniger wirken konnte.

Das zweite Moment war, seit dem Succeß des Wallenstein begriff man mehr und mehr, daß Schiller in der Universitätsstadt eigentlich gar nicht in seinem Element war, der historische Lehrstuhl wurde ihm immer fremder und das Theater immer nöthiger. Er hatte den Drang mit seinen historischen Studien abzuschließen, weil ihn die Philosophie immer mehr in ihre Tiefen lockte und diesen Abschluß der historischen Studien concentrierte er auch auf diß sein leztes historisches Trauerspiel. Mit demselben Jahr 1800 fällt endlich seine völlige Uebersiedlung nach Weimar zusammen; den lezten Act schrieb er in dem herzoglichen Jagdschloß Ettersburg.

Die Hauptfrage aber ist, wie verhält sich dieses dritte historische Stück zu den vorangehenden, Don Carlos und Wallenstein? Wir

haben gesehen, daß im Don Carlos die Satire der katholischen Despotie dem philosophischen Idealismus gegenüberstand; im Wallenstein ist das Verhältniß beider Confessionen in ein gewisses Gleichgewicht getreten, indem auf dem Boden des Catholicismus der Protestantismus eine indirecte Anerkennung findet. Jetzt war nur noch ein drittes übrig, wozu das stockprotestantische England das historische Motiv bot. Hier ist der catholische Theil der unterdrückte und der sentimentale Dichter ist von Haus aus der Wortführer der unterdrückten Partei. Mag sich Schiller auch fest vorgenommen haben, die beiden Confessionen dißmal ganz unparteiisch ins Auge zu fassen, so war doch die geistige Höhe, die England unter der Elisabeth erstiegen, kein so fruchtbares lyrisches Motiv als die Erscheinung des unterdrückten Catholicismus in der reizenden Maria. Er wurde also durch seine lyrische Natur in die Verherrlichung der catholischen Kirche hineingerissen, und im Gegensatz dazu mußte die protestantische Tyrannei der Königin sich wieder der Satire nähern. Damit ist das confessionelle Gleichgewicht wieder aufgehoben und das Stück das eigentliche pendant und Parodie des Don Carlos geworden. Ich weiß nicht, ob die in dieser Zeit beginnende Bewegung unserer romantischen Neucatholiken hier bereits auf unsern Dichter Einfluß hatte oder ob umgekehrt sein Stück diese Bewegung mit veranlaßte. Wahrscheinlich ist beides wahr und es war ein Bedürfniß dieser Zeit, auch von protestantischer Seite der complementären Kirche, dem Catholicismus wieder eine größere Aufmerksamkeit zu gönnen. Die Gefahr, welcher Schiller nicht ganz entgangen ist, war die gedoppelte, daß die Protestanten durch die Verherrlichung des catholischen Sacraments sich abgestoßen fühlten, die Catholiken umgekehrt durch ebendieselbe eine Profanazion ihrer Mysterien empfinden konnten, und dieser doppelte Nachtheil hat nach meinem Ermessen auch an der geringeren Wirkung aufs große Publicum Antheil gehabt. Es ist ein Frauen- und Lesestück, aber kein Schau- und Spectakelstück. Zudem ist wieder die weichherzige Sentimentalität in einem Grade Herr geworden, daß jeder Gedanke an Humor und Comik so ganz ausgeschlossen bleibt wie in Don Carlos.

Aber in technischer Beziehung hat der Dichter einen großen Fortschritt gemacht; das Stück ist zwar auch noch ziemlich lang geworden, aber weder wie im Don Carlos hinterher wieder die Hälfte weggeworfen,

noch wie im Wallenstein eine Theilung in mehrere Stück nöthig geworden. Schlegel sagt mit ganzem Recht: „Mit größerer Kunstfertigkeit und ebensogroßer Gründlichkeit (als Wallenstein) ist Maria Stuart angelegt und ausgeführt. — Man wird schwerlich etwas verrücken können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen". Diß alles ist wahr, nur läuft es auf die negative Critik der Franzosen hinaus, daß das Stück die gewöhnlichen Fehler vermieden hat; damit ist noch nicht gezeigt, welche positiven Schönheiten es enthält und Schlegel gibt nebendem nur einige positive Fehler an. Wir müssen aber beides aus dem Verfolg des einzelnen abzuleiten suchen.

Der Vers ist fließender als im Wallenstein, doch ist das Zuviel (falscher Apostroph) und Zuwenig (veraltete Flexions-e) nicht ganz vermieden.

Fassen wir nun den historischen Stoff wieder ins Auge, so ist die eine Heldin Elisabeth, die große Fördrerin des shakspearischen Zeitalters und Gründerin der brittischen Größe vom Dichter nicht so gefaßt, wie es ein patriotischer Engländer wünschen würde; die Engländer sind darum auch mit diesem Schillerstück am wenigsten zufrieden; sie können es von ihrem nazionalen patriotischen Standpunct nicht begreifen, wie ein protestantischer Dichter ihre große Königin so einseitig, d. h. so unparteiisch auffassen könne; anderseits ist ihnen die Verherrlichung der catholischen Maria anstößig, weil sie den deutschen paritätischen Patriotismus nicht begreifen können. Schiller aber wollte zeigen, wie weit er mit seinem Nazionalgefühl auch auf die ihm persönlich conträre Seite sich zu neigen vermöge und darin hat er eine patriotische That gethan, die ihm beide Confessionen danken müssen. In der Schiller'schen Maria hat man vorzüglich getadelt, daß sie der Dichter als die alles bezaubernde Schönheit darstellt, da sie doch zur Zeit ihres Todes ein 45 Jahre altes und ergrautes Weib war; aber diese poetische Licenz war nicht zu entbehren, wenn Maria neben Elisabeth überhaupt eine Rolle spielen sollte. Marias Schönheit muß ihre Sinnlichkeit und ihren Leichtsinn entschuldigen, während es villeicht weniger nöthig war, die Stärke der Elisabeth durch eine erlogne Jungfräulichkeit und versteckte Sinnlichkeit zu brandmarken; hier ist der Dichter in die Satire gerissen worden; die egoistische Elisabeth ist die protestantische Tyrannin ihres Glaubens wie sein Philipp der zweite der catholische

Tyrann im Don Carlos ist, obgleich jene in einer mildern Form gehalten ist. In den Umtrieben der catholischen Partei ist ebenfalls das satirische Salz des Fanatismus hier nicht gespart worden. Das ganze Stück ruht darum specifisch auf dem Gegensatz der Glaubensparteien und ist für unsern Dichter der entscheidende Abschluß seiner protestantisch-historischen Dichterperiode geworden. Es ist die vorherschende Elegie seiner zweiten Periode.

Die Zeit ist 1587.

Erster Act. Die drei ersten Acte haben nur Eine Scene. Zimmer der Maria; die Amme Kennedy im Streit mit den Aufsehern; die Exposizion ist vortrefflich angelegt. Paulet repräsentiert den ehrenhaften Ritter; dagegen ist sein Neffe Mortimer wieder ein Specimen der slawisch-intricanten heimtückischen Ader in der Schiller'schen Natur. In dieser Einleitungsscene ist das Moment nicht zu übersehen, daß die Amme Kennedy sich umsonst bemüht Maria's Fehltritte zu entschuldigen; sie die Catholikin kann sich durch keine kirchliche Absoluzion beruhigen, was uns allerdings protestantisch klingt. Die Geschichte Mortimers dagegen ist vollkommen im Sinn unsrer catholisierenden Romantiker erzählt; er wird, sonderbar, sogar vom Colosseum kirchlich ergriffen. Wie Lord Burleigh der Maria das Urtheil verkündigt, hat der Dichter schöne Gelegenheit, die Verurtheilte sich in der Schattenseite der englischen Reichsgeschichte ergehen zu lassen. Sie sieht auch klar, daß nicht das villeicht falsche Zeugniß ihrer Schreiber, sondern die Forderung der Politik sie tödten wird. Der Act schließt schön durch die ehrenhafte Erklärung Paulet's, seine Gefangne vor Gewalt zu schützen. Rhythmisch interessant ist daß das in der Mitte des Verses kommende Wort áufmerksamre gleich darauf, in den Vers-Anfang gestellt aufmérksamre scandiert ist, mit dem Hauptaccent außer dem Versmaß.

Zweiter Act. Westminster in London. Die Erzählung von dem allegorischen Festspiel ist historisch; wir befinden uns in der Zeit der Kindheit des englischen Theaters, wo die morals (Moralitäten) Mode waren. Dann die französischen Complimente gegen die 49jährige Elisabeth sind ebenfalls eher wahr als schön; doch ist diese ganze Repräsentationsscene mit vieler Kunst ausgeführt. Ebenso der folgende Staatsrath, Burleigh spricht vom politischen Standpunct wider die

Stuart, Talbot als die abstracte Rechtschaffenheit und Ehrlichkeit für sie, Leicester ist der doppelsinnige characterlose Character, der sich in beide Königinnen verliebt stellt, sobald er Vortheil daraus hoffen kann. Mortimer, der jezt vorgestellt wird, spielt seine bei den Jesuiten geholte Schule mit großem Anstand, villeicht zu sicher für sein Alter und seine präsumtive Leidenschaft, so daß wir an dem sichern Blick dieser Königin ein wenig irre werden, die diesem Phantasten einen Mordauftrag anvertraut. Das vertrauliche du des Mortimer an die Königin ist auch eine große tragische Keckheit. Der gereimte Monolog zeigt uns die jugendliche Ueberschwenglichkeit wieder. Darauf die sich argwöhnisch ausholenden Leicester und Mortimer sind ein dramatisches Meisterstück. Daß sich sofort Leicester so völlig gegen Mortimer herausläßt ist zwar nicht psychologisch wahr aber dramatisch nothwendig, denn nur durch diese Licenz war es möglich, daß der Gegensatz beider Charactere vollständig entwickelt werden konnte, wie es wundervoll geschehen ist. Daß drauf die Königin wieder bei der Hand ist, muß man auch nicht aus der Wahrscheinlichkeit beurtheilen; die nicht reizende Liebeserklärung Leicester's war nothwendig, um die Zusammenkunft der Königinnen einzuleiten.

Dritter Act. Dieser Act ist der entscheidende des ganzen Stücks; die erwähnte Zusammenkunft ist nicht historisch, die Königinnen sahen einander nie, sie war aber dramatisch unentbehrlich, weil die beiden Hauptpersonen des Stücks, um die die ganze Handlung sich dreht, doch wenigstens einmal sich auf der Bühne gegenüber stehen mußten. Maria, angenommen sie dürfe sich nach langer Zeit wieder im Freien ergehen, ist natürlich lyrisch aufgeregt und der Dichter gibt ihr einige Reimstrophen in den Mund; durch diese Erregtheit wird ihre nachherige Kühnheit der Elisabeth gegenüber richtig motiviert. Mit welcher Kunst das Zusammentreffen ausgeführt ist, bedarf keiner Bemerkung. Wir haben in unsrem alten Volksepos ein ähnlich Motiv „Wie die Königinnen einander schulten“ hier ist es freilich erst in Kunst verwandelt, aber für deutsche Gemüther wird diese Energie des Hassens immer ein abstoßender Gegenstand bleiben, und es ist einigermaßen eine Rache der gesunden deutschen Natur, wenn der Berliner Pöbel sich die Scene in einen Zank zweier Fischweiber parodiert hat. Victor Hugo ist der energischte Nachahmer Schiller's auf diesem Gebiet

geworden; seine englische Maria bewegt sich noch einen guten Schritt weiter herunter gegen das Fischweib; daß aber Königinnen zu Fischweibern werden, ist die politische Tendenz dieser Poesie; Schiller hat es nicht so verstanden. Die folgende wilde Scene des Mortimer war allerdings nothwendig, um noch eine dramatische Steigerung zu erreichen, sie ist aber so lyrisch gehalten, daß sie eher dem spanischen als englischen Theater gemäß beinahe in den Reimvers aufgeht. Endlich ist der Mordanfall mit Kunst hier angefügt, um Maria's Schicksal dadurch hier schon zu entscheiden.

Vierter Act. Erste Scene. Die Aufhebung der Verbindung Elisabeth's mit dem Herzog von Anjou aus Veranlassung der Maria Stuart ist historisch. Daß darauf Leicester durch Mortimer wie es scheint im königlichen Palast überfallen wird, ist freilich wieder eine poetische Licenz, aber Mortimer's Gefangennehmung und daraus folgender Selbstmord ein sehr glücklicher Theaterstreich. Daß Mortimer's Ende ganz lyrisch ist, kann uns die Identität seiner Schlußworte mit einer berühmten Ballade von Uhland constatieren.

Zweite Scene. Diese Scene, in der sich der herrische und intricante Character Leicester's entwickelt, macht ihn eigentlich zum ersten Character des Stücks; durch seine Characterlosigkeit wird er der Mittelpunct der ganzen Collision, und je tiefer er in unsrer moralischen Achtung sinkt, desto mehr müssen wir die kunstreiche Anlage dieses Characters bewundern. Es kommen in dieser prachtvollen Scene Momente aus Don Carlos wieder, die aber hier mit überlegener Meisterschaft weit besser in Harmonie gesetzt sind und die Handlung auf ihr nothwendiges Ziel hinausleiten, so daß dramatisch kein Mißklang übrig bleibt. Jetzt wird noch ein Volksaufstand benützt um die Königin zur Unterschrift des Todesurtheils zu nöthigen, vergebens warnt noch einmal der ehrliche Shrewsbury. Die Stelle wo Elisabeth im Unmuth sich selbst den Tod wünscht ist villeicht nicht in ihrem historischen Character, aber es ist einer der Züge, womit Schiller auch seine Tyrannen uns menschlicher zeigt und darum eine lyrische Schönheit; es ist hier die einzige Stelle die die Härte jenes Urtheils mildert und als nur vorübergehend freilich nicht im Stand, die Sympathie des Zuschauers für sie zu retten, so wenig als ähnliche Züge in des Dichters Philipp II. Das welthistorische Recht,

das Burleigh gelten macht, ist stark genug für den einsamen Leser, auf den aufgeregten Zuschauer hat es nicht diese Wirkung. In ihrem Monolog kommt Elisabeth auf das stoische Resultat, daß nur der Philosoph der wahre König ist, aber damit macht man keine Weltgeschichte, wie sie selbst sich vernünftig einwirft. Daß auch die persönliche Eifersucht zu dem Todesurtheil beitragen muß, ist zwar keine sittliche Verbesserung, verstärkt aber den dramatischen Effect. Auch die Schlußscene mit dem Staatssecretär ist dramatisch ganz vortrefflich und leider noch dazu völlig historisch, denn der unglückliche Davison wurde das Opfer dieser königlichen Unentschlossenheit.

Fünfter Act. Erste Scene. Die dramatische Handlung ist hier geschlossen. Man kann sich wohl denken, daß das tragische Ende der Königin Schiller persönlich mehr anzog als die Intrike des Stücks. Dazu wissen wir, daß er die Maria Stuart schrieb in dem Augenblick da er villeicht von seiner schwersten Krankheit genesen war. Frau von Wolzogen erzählt uns, Schiller sei damals außerordentlich weich gestimmt gewesen, wie es bei Genesenden gewöhnlich ist; sie erzählt sogar, Schiller habe, während er an der Maria schrieb, es gerne gesehen, wenn seine Frauenzimmer um ihn in schwarzen Kleidern sich bewegt haben; ein Zug, den wir doch lieber der Voraussetzung der Damen zu gute schreiben möchten, denn er ist, die Wahrheit zu sagen, Schiller's kaum würdig; Schiller war kein so äußerlicher Mensch. Sie sagt uns auch, und dieses ist viel wichtiger, in der Catastrophe der Stuart habe sich Schiller einen ähnlichen Effect vorgesetzt, wie sie der Tod und das Begräbniß der Richardson'schen Clarissa erzeuge; dieses Romanvorbild schielt unverkennbar in das Drama herein und die Catastrophe ist darum für die Tragödie zu lyrisch, zu realistisch, zu weichherzig geworden, es ist mehr bürgerliches als heroisches Trauerspiel. Den Anstoß, den die catholische Communion und Beichte auf der Bühne erregen muß, haben wir schon erwähnt. So etwas ist im Roman rührend zu lesen, wir wollen es aber nicht von Schauspielern hören. Die Fassung mit der die Königin den Weg zum Schafott geht, ist gewiß großartig, wird aber am Schluß leider durch einen argen Mißklang gestört, wo Leicester wieder erscheinen soll und zum Ueberfluß sie noch einmal in die Arme schließt; eine Königin die eben vor dem Priester gebeichtet hat, kann nicht wohl mit solchem nicht

verhohlnen Hohn ihrem schwächlichen Liebhaber vergeben, sie geht darum mit einer Dissonanz von der Bühne. Aber freilich der Roman ist hier zu Ende und wenn das Drama noch einmal aufgenommen werden sollte, so muß der elende Leicester gestraft werden und darum ist der Schlußmonolog desselben angeschoben, in welchem sich sein zerrißnes Innre offenbaren soll, was doch aber wieder in den Roman zurückfällt.

Zweite Scene. Schlegel hat getadelt, daß durch die poetische Gerechtigkeit, die an Elisabeth geübt worden, der Zuschauer erkältet werde. Aber nach der Anlage des Stücks mußten wir zu ihr zurückgeführt werden. Ihr zwischen beiderseitiger Befürchtung hin und her gerißnes Gemüth ist psychologisch mit großer Wahrheit geschildert; daß Shrewsbury es noch einmal dahin bringt, den Proceß neu vornehmen zu wollen und im selben Moment Burleigh die Execuzion berichtet, ist wieder ein erlaubter Theaterstreich. Etwas zu weit geht es aber wohl, daß Leicester, den die Furien des bösen Gewissens aus dem Lande jagen, eben in dem Augenblick der Königin entschlüpft, wo sie alle Gutgesinnten fliehen; das ist wieder die etwas herbe Dissonanz der Strafe, mit der auch Don Carlos und Wallenstein geschlossen haben.

Wir wollen den Rühreffect dieses lezten Acts der Maria Stuart dahingestellt sein lassen und nur bemerken, daß der dramatische Werth des Stücks auf der Intrike der vier ersten Acte beruht. Es ist unzweifelhaft das kunstreichste Intrikenstück das die deutsche Bühne producirt hat; Lessing's und Göthe's ähnliche Arbeiten erscheinen daneben als Versuche und dilettantische Vorarbeiten. Jedem Spanier und Engländer, der in unsrer Literatur ein gelungenes Intrikenstück verlangt, können wir die Maria Stuart mit Sicherheit entgegenhalten. Allein eben dieses ist auch der Grund, warum diß Stück bei uns weniger populär ist, als die andern Schiller'schen; das deutsche Publicum ist zu vorherschend lyrisch gestimmt, um sich an der künstlichen Verschlingung einer Intrike, die eigentlich den abstracten Verstand beschäftigt, poetisch zu ergötzen; der Deutsche wird also für diß ihm nicht gemäße

durch die Rührung des lezten Acts einigermaßen entschädigt, die aber nicht dramatisch ist und darum der geringere Bühneneffect.

Ich will hier einige sprachliche Mängel anreihen: Einmal kommt wieder der Accusativ Friede machen; mehrmals das häßliche jedweder, jedwedem; das Präteritum schwor f. schwur; die Gewahrsam wo wir der sagen (in der alten Sprache ist das Wort nur Adjectiv). Auch heißt es mehrmals: das Dringen des Volks; wir brauchen jezt dringen als Neutrum und drängen als Activ; man könnte glauben, die Vermischung komme auf Rechnung des schwäbischen Rhinecismus, wenn sich das active dringen nicht auch bei Göthe fände; es ist also veraltete Form. Einmal kommt umrungen für das richtige umringt vor was eigentlich ein Anglicismus ist; das Wort Elender, Elenden ist als Dactylus gebraucht und zwar zweimal im Versschluß, wo es nicht wohl angeht, einmal in der Mitte wo es leidlicher ist; erlaubt wäre es nur im Jambenanfang; so steht auch wieder Nothwendigkeit mehrmals im Versschluß. Die Scansion der Fremdwörter ist weniger bedeutend; es heißt einmal die Commitee wo wir jezt französisch das comité sagen; der Engländer betont aber die zweite Silbe, committee; die Namen Tweede und Rosse hat der Dichter zweisilbig gebraucht weil er ans französische stumme e dachte; im Namen Burgoyn, im französischen Bellievre und Amiens und der Phrase honni soit hat er jedesmal den Diphthong in zwei Silben zerrissen, was dem deutschen Ohr leicht begegnet.

Maria Stuart ist das beste Intrikenstück Schiller's, nimmt aber den vorherschenden Character des Elegischen in Anspruch, was ihm fehlt ist die höhere Idealität. Der Gegensatz der beiden Königinnen ist psychologisch wahr und ergreifend, beide für sich stellen aber nur eine Einseitigkeit der weiblichen Natur dar, sie sind natürliche Gegensätze und beschränkte Wesen; die Männer dagegen sind ebenso von Leidenschaften beschränkt, der Hauptcharacter Leicester ein sittlicher Schwächling, Burleigh die kalte Staatsraison, Paulet der ehrenhafte Ritter, sein Neffe Mortimer repräsentiert des Dichters jugendlichste Phantastik und der alte Shrewsbury ist zu sehr abstracte Rechtschaffenheit; es ist darum kein rein idealer Character vorhanden, an dem man sich mit voller Freude ergötzen könnte.

Die drei Stücke Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart sind historische Studien unsres Dichters vom Mittelpunct einer protestantischen aber philosophisch freisinnigen Weltbetrachtung. Neben seine drei Jugendstücke gestellt verrathen sie einen reifern welterfahrenen Geist des Dichters, aber als reine Theaterstücke haben sie den unmittelbaren Bühneneffect nicht erreicht wie jene; dort ist eine etwas wilde aber ungebrochne Kraft; hier ist ein Kampf zwischen Natur und Bildung, die die Wildheit in Bande schlägt aber noch nicht überwältigt hat, die frühere Natur schlägt stellenweise wieder durch und daraus entstehen Dissonanzen. Das alles ist uns erklärlich, wenn wir uns erinnern, daß Schiller in seiner ersten Periode unbefangen als Dramatiker arbeitete, wie die Engländer in ihrer classischen Zeit, ohne alle Rücksicht auf Convenienzen; nachdem er aber begriffen hatte, daß das deutsche Publicum kein englisches, daß ein deutscher Dichter vor allem einer bürgerlichen Stellung außerhalb der Bühne bedarf, dichtete er als gelehrter Historiker und Philosoph und aus dieser Mischung entstanden die Werke seiner zweiten Periode. Man kann sagen, durch diese Stücke hat er sich erst vor dem deutschen Publicum als deutscher gründlicher Arbeiter legitimiert, man glaubte erst jezt an seine Mission; er wurde nicht mehr von außen und von obenher gedrängt und gemahnt; man ließ ihm jezt Muße und Ruhe, die Dichtkunst wieder um ihrer selbst willen ins Auge zu fassen. Dazu kommt, daß in seiner physischen Constituzion eine Crisis eingetroffen war; ich denke mir, ohne medicinisch radotieren zu wollen, Schiller trat jezt in das eigentliche Stadium der Auszehrung, wo der Geist, halbbewußt, sich von der Erde abzulösen beginnt; seine Umgebung fühlte das und man schonte jezt seine Individualität in jeder Weise. Es ist eine ganz ungeheure Kluft von Schiller's leztem historischem Stück zum nächstfolgenden. Auf einmal sind die lezten Spuren jugendlicher Leidenschaftlichkeit verschwunden, dagegen tritt eine ruhig bildende plastische Kraft in seinen Pinsel, welche Gestalten wie für die Ewigkeit aufs Papier wirft, in einer Diczion, einer Gewalt des Rhythmus, wie vor ihm und nach ihm kein Deutscher sie wieder in seiner Gewalt gehabt hat; es sind diß seine eigentlich unsterblichen Werke; der Realismus der ersten und Idealismus der zweiten Periode sind jezt in einander aufgegangen, es wird ihm jeder Stoff zur geistigen Form. Eigentliche

Comik kommt hier nicht mehr vor aber eine Heiterkeit und Klarheit der Form, die noch über der Comik steht. Man muß nicht glauben, die Wahl der Stoffe sei hier der zufällige Vortheil; Schiller griff zu den Stoffen, die seine Bildungsstufe verlangte; in der historischen Periode war ihm die Ergründung der Quellen ein Hinderniß in der Ausführung, wodurch die Form litt. Nicht Geschichte als solche ist Poesie, aber historisches Costüm ist dem Dichter wesentlich; das schönste was die Geschichte der Poesie liefert wird gewöhnlich nicht vom Dramatiker gefunden, es muß schon durch den Mund der volksmäßigen Sage, Tradizion, Liederform hindurchgegangen und abgereinigt sein, das realhistorische muß durch den Tiegel der Phantasie gegangen sein und zu allen Zeiten sind die schönsten Theaterstücke aus der historischen Sage erflossen; das bezeugen uns Äschylus, Sophocles und Euripides, Lope, Calderon und Moreto, Marlow, Shakspeare und Fletcher. In unsrer eignen Literatur hatte Göthe's Faust denselben Satz erwiesen und er sollte sich nun auch an den beiden schönsten Schiller'schen Werken erweisen, die beide auf ganz historischem Boden es mit Helden zu thun haben, die der Volksmund verklärt und mehr oder weniger erschaffen hat. Es ist ein bedeutendes Wort Schillers, das uns Frau von Wolzogen aufbehalten: „Wenn es nur mehr Stoffe wie Johanna und Tell in der Geschichte gäbe, so sollte es an Tragödien nicht fehlen." Es waren für ihn die glücklichsten Stoffe, weil er sein geistig höchstes in ihnen symbolisierend verkörpern konnte, wie wir diß zu deducieren hoffen. Mit der Braut von Messina aber hat es eine andre und besondre Bewandtniß. Wir wenden uns jezt zu dieser seiner größten Periode.

Bei jedem Dichter dem es vergönnt war seine Künstlerlaufbahn in einer gewissen Vollständigkeit zu durchlaufen, wird man wie schon gesagt ist, Andeutungen dieser drei Kunststyle entdecken. Der Jüngling stürzt sich in die Welt hinein, durch das Ungestüm seiner Subjectivität wird den Objecten gewissermaßen Gewalt angethan, die Welt muß sich fügen, es entsteht dadurch jener teuschende Schein von Idealismus, der in Jugenddichtungen die Welt hinreißt. Im Mannesalter tritt die harte und ernste Arbeit, der Kampf des Subjects mit der Objectivität hervor, der Geist wird jezt tiefer aber auch trockener und nüchterner, die Dichtwerke haben nicht mehr das blendende Feuer. In

der Greisenperiode bringt die abnehmende Lebenskraft den ideellen Schein einer zweiten Jugendlichkeit zurück, das Individuum fühlt seine Hinfälligkeit aber zugleich die Ewigkeit der Welt und ihrer Schönheit; die Leidenschaften sind gestorben, aber sie leben noch als Erfahrung in der Anschauung, jezt kann der Geist mit seinen bloß anschauenden Kräften spielen und darauf beruht die höchste Idealität der vollendeten Kunst. Schiller erlebte zwar das Greisenalter nicht wie Göthe mit seinem zweiten Theil Faust, aber auch Shakspeare erlebte es nicht und doch lassen sich seine relativen Greisenwerke sehr leicht unterscheiden. Bei Schiller macht wie schon gesagt das lezte Stadium seiner Krankheit den Character desjenigen aus, was wir die Greisenperiode nennen und daher stammt die hohe Idealität seiner lezten Periode.

Dritte Periode.

Die Jungfrau von Orleans. 1801.

Wir kommen jezt auf dasjenige Werk, welches als Theaterstück in Deutschland die größte Berühmtheit erlangt hat, ja man kann sagen, von welchem allein die vollkommne nazionale Anerkennung eines deutschen Schauspiels datiert, und dabei ist allerdings der Umstand sehr merkwürdig, daß diß Stück wesentlich auf die Virtuosität einer Frauenrolle gegründet ist. Das griechische und das englische Theater hatten keine Frauen auf der Bühne, sie konnten also ein Werk dieser Art nicht producieren, der spanische Lope dagegen ist der erste der seinen Theaterruhm auf die Frauenrollen gegründet hat, es ist aber kein einzelnes Stück darunter, das sich mit der Popularität unsrer Jungfrau von Orleans messen könnte.

Ein Weib in Waffen ist eine Anomalie, ist ein Widerspruch mit ihrem Geschlecht. Daß es aber unter den weiblichen Naturen solche giebt, die sich der Männlichkeit annähern, ist eine bekannte Erfahrung. Die Griechen stellten unter den Typen von Weiblichkeit neben die schöne Venus und die majestätische Juno als dritte die mämnlich beherzte Athene, sie springt in Waffenrüstung aus Jupiters Haupt, sie ist also die gewaffnete Jungfrau mit Helm, Schild und Speer und dieser Typus ging nicht wieder verloren. In ihrer Heldensage haben die Griechen kämpfende Jungfrauen wie Atalanta, ja eine ganze Nazion von Kriegerinnen, die Amazonen; so hat die germanische Sage ihre

Brunhild, ihre gewaffneten Walkyrien; allein der erste Kunstdichter der das gewaffnete Weib, abgesehen von Athene oder Minerva in die Poesie einführte, war merkwürdiger Weise kein Grieche, sondern der römische Virgil. Der Römer von Haus aus Krieger konnte freilich am ersten diese Zwittergestalt im Leben erzeugen, und so ist die Reiterin Camilla im zweiten Theil der Äneis ein echt nazionales Product. In der neuen Poesie kommen solche berittne Heldinen im Ritterroman und darum bei Ariost wieder vor, auf der Bühne vorzugsweise beim spanischen Calderon, er hat, was bemerkenswerth, in seiner devocion de la cruz eine Liebhaberin, die ihrem Geliebten dem Räuberhauptmann nachziehend selbst Mordthaten begeht, was er durch eine kirchliche Buße versöhnt. Shakspeare hat bekanntlich die Jeanne d'Arc im patriotisch englischen Sinn zur gemeinen Schwarzkünstlerin und Buhlerin erniedrigt; endlich Voltaire hat den ihm nazionalen Stoff in einem seiner genialsten aber frivolsten Werke in cynische Satire heruntergezogen. Voltaire kämpfte für die Aufklärung wider Pfäfferei und Aberglauben, die in seinem Jahrhundert und bei seinem Volk noch mächtig waren; er konnte darum die volksthümliche Figur zum bloßen Popanz mißbrauchen und warf bekanntlich im Affect der Aufklärung Aberglauben zugleich mit Religion über Bord; zu Schiller's Zeit im protestantischen Deutschland war der Aberglaube gründlich vertilgt und man fing an über die Nüchternheit der Aufklärung zu seufzen; einen Zug nach dem Catholicismus haben wir schon in der Maria Stuart gefunden, und so konnte es einem Dichter erlaubt sein, das farbenreiche Mittelalter mit allen seinen phantastischen Kräften wieder unter uns zu erwecken, wo neben dem Verdacht der Hechserei sich wahrhafte religiöse Empfindung hervordrängt, und aus diesen complicierten Elementen ist der ungeheure Effect zu erklären, den das Werk auf der deutschen Bühne gemacht hat. Deutschland hat wohl kaum eine große Schauspielerin hervorgebracht, die nicht mit der Rolle der Johanna debütiert hätte. Aber so genial das Werk ist, können wir seinem vollen Gegensatz dem Voltairischen seine Vorzüge auch nicht absprechen; es lag in der Zweideutigkeit der Quelle, daß dieselbe Figur vom heitern Franzosen als comisches, vom ernsten Deutschen als pathetisches Motiv aufgegriffen werden konnte.

Ueber die historische Grundlage dieser mythischen Figur werden

wir wohl nicht ganz ins Klare kommen, da die Bildung der Zeit zu tief stand um sich gerichtlich über die abergläubischen Begriffe zu erheben. Daß einmal ein junges Weib sich unter die Krieger mischt und die Gefahren des Kampfs theilt, ist schon oft vorgekommen, es kann kirchlicher und patriotischer Fanatismus dahin wirken, aber eine zweideutige Figur wird ein solches Wesen immer spielen und der Verleumdung ist sie fast nothwendig ausgesetzt. Daß ein solches Weib soll morden können wie ein Mann und gelegentlich wieder als Weib empfinden und einen Mann lieben, das liegt in der Zweideutigkeit der Fabel und diß läßt sich nun auf die verschiedenste Weise practisch ausbeuten und entwickeln.

Daß Schiller aus diesem reichhaltigen Stoff ein so classisches Werk hat bilden können, das beruht nun hauptsächlich auf zwei Motiven, wo er den historischen Stoff mit allgemeinen Begriffen in symbolische Verbindung bringen konnte.

Der erste Punct ist, er faßt es auf als ein lebenvolles Bild des Mittelalters nach allen seinen Elementen. Während der Poet durch die symbolische Kraft seines Stoffs begeistert ist, steht ihm zugleich das Material zum gelehrten Costüm dieses Jahrhunderts und dieses Landes zu Gebot. Der Historiker tritt hier in die Dienste des Poeten. Um das Schöne des Mittelalters darzustellen war unsrem Dichter Frankreich so passend oder villeicht passender als das deutsche Vaterland; die historische Basis ist der Catholicismus und die Feudalmonarchie, Frankreich ist die compacteste frühste Dynastie und kann dem Dichter als das Ideal der mittelalterlichen Monarchie überhaupt gelten. Diß war aber um so kühner und darum picanter, weil das Stück zu einer Zeit geschrieben ist, wo die Revoluzion den französischen Thron völlig umgestoßen hatte. Das Ritterwesen, auf den Glauben gegründet, Frömmigkeit und Tapferkeit sind also die Tugenden, auf denen der sittliche Zustand beruht, Hechserei oder Abfall von der Kirche und Felonie oder Abfall vom angestammten Herscher sind die Verbrechen denen das Individuum verfallen kann. Der Dichter fühlt sich so sehr als Franzose, daß er die Engländer als die Erbfeinde schildert und in keinem Zug eine germanische Sympathie für sie verräth. Nur darin können wir gleichsam den Gegensatz des Protestantismus ahnen, daß seine Engländer einigermaßen als Freigeister und Atheisten gezeichnet

sind, um mit den Franzosen zu contrastieren, und darin steckt allerdings ein kleiner aber wirksamer Anachronismus.

Ich behaupte also, die erste symbolische Grundlage des Stücks ist, daß die Rettung Frankreichs durch die Jungfrau uns die Verherrlichung des modernen, christlichen, mittelalterlich gegründeten Staats symbolisiert und zwar in der Form der Monarchie, als der europäisch nazionalen Form. Welche Vortheile das Costüm des kräftigen fünfzehnten Jahrhunderts, einerseits mit ritterlichen Panzern Zeltern und Bischoffstäben, anderseits bereits mit Schießlerm dem dramatischen Dichter darbot, daran darf man nur kurz erinnern. Die historisch dargestellte Zeit fällt zwischen 1429 bis 31.

Auf dem genannten Element beruht der theatralische Glanz unsres Stückes und darum zumeist seine große populäre Wirkung. Im Verlauf kommt aber noch eine zweite geheimere Symbolik zu Tage, die nicht so offen zu den Sinnen spricht, die aber nach meiner Ueberzeugung den Dichter nicht minder begeistert hat und die auch dem Zuschauer und noch mehr dem einsamen Leser sich aufdrängt und den Reiz des Gedichts geistig unendlich steigert. In der Jungfräulichkeit dieser Heldin, welche der Männerliebe widersteht und dadurch alles Herrliche auf Erden zu vollenden befähigt ist, sieht der Dichter auch ein Symbol seiner eignen poetischen Mission, die über die irdischen Interessen hinausragt und von der gemeinen Menschheit immer fürchtet in den Staub gezogen und besudelt zu werden. Den wunderbaren Siegeslauf, den das Hirtenmädchen aus der stillen Heimat bis an die Stufen des Throns vollendet hat, dieses Wunder hat der Dichter selbst in seiner Künstlerlaufbahn durchmessen; wer bringt seine Nazion zu größrer Ehre vor der Welt, wenn es nicht der Künstler ist, ein Dichter wie Schiller, der mit solchem Beifall von Stufe zu Stufe emporsteigt? Das sagte, das dachte unser Dichter sich nicht klar, aber es steht im Hintergrund des ganzen Werks und hat ihn auf diese ideelle Höhe, auf diesen Schwung des lautersten Pathos hinaufgehoben. Die Collisionen, die Angriffe auf Johanna's reine Mission erweisen sich als Teuschungen, sie siegt über alle Hindernisse, aber am Ziele steht ihr wie dem Dichter selbst nächst dem Ruhm ein früher tragischer Tod in der Fülle ihrer Kraft in Aussicht und das ist der elegische Grundton des ganzen Gedichts; man möchte es Schiller's Schwanengesang

nennen, ähnlich dem Shakspearischen Sturm, obwohl beide daneben oder nachher noch einiges andre geschrieben. Es ist die Verklärung der Dichtung selbst in ihrer absoluten göttlichen Heimath, wo der Schmerz des Irdischen überwunden ist.

Aus diesen Elementen fließt die gehobene Stimmung, welche den Dichter zu dieser ätherischen Dichtung begeistert hat; er singt jezt nicht mehr um Theatergunst, sondern im Gefühl einer priesterlichen Würde und Sendung. Da die Phantastik des Mittelalters sich darstellen soll, braucht er das historische nur als Material, nennt aber sein Stück nicht historisches Schauspiel, sondern romantische Tragödie; es sind darum einzelne Wunder der Natur als Motive benützt, obgleich die Handlung selbst ihrer psychologisch nicht durchaus bedurfte; der Dichter will nur sagen, daß er vor ihnen nicht zurückschreckt. Von der shakspearischen Form ist der Dichter auch darin abgewichen, daß er sein Stück in sechs Acte abtheilt, d. h. daß er den ersten Act unter dem Namen Prolog ausscheidet, weil er einen idyllischen Grundcharacter hat, und daß sofort erst mit dem zweiten das eigentliche Kriegsspiel beginnt. Allein da die idyllischen Figuren später doch in das Stück eintreten, so erscheint der Prolog als eine Art Ueberschuß. Einem Schüler Shakspeares würde es leicht werden, den Prolog und ersten Act so zwischen einander zu verweben, daß der Effect beider sich steigern würde; auch wäre es villeicht möglich, die eigentlichen Wunder des Stücks zu umgehen, wenn man die Donnerschläge des vierten Acts als ein zufälliges Ereigniß faßte, und das Zerreißen der Kette im fünften als eine natürliche Kraftäußerung passieren ließe; dann bliebe nur noch der schwarze Ritter zurück; ob aber dieser zu entbehren wollen wir später sehen.

Prolog. Ueber die Sprache des Stücks braucht es keine Worte; wir wollen die sieben ersten Verse hersetzen:

Ja liebe Nachbarn, heute sind wir noch
Franzosen, freie Bürger noch und Herrn
Des alten Bodens, den die Väter pflügten.
Wer weiß, wer morgen über uns befiehlt!
Denn aller Orten läßt der Engelländer
Sein sieghaft Banner fliegen, seine Rosse
Zerstampfen Frankreich's blühende Gefilde.

Verse von so ehernem Guß und Metallklang, monumental wie für die Ewigkeit gegraben, hatte Deutschland vor diesen keine gehört, viel weniger aber nach Schiller. Wenn unsre Sprache einmal sterben wird, so werden es Rhythmen wie diese zuletzt thun, sie werden das Volk überleben, wie Euripides Verse das griechische Vaterland. Diese Kraft der Diczion geht fast ungeschwächt durch das ganze Stück, stärkere und schwächere Partieen lassen sich freilich unterscheiden, weil das Pathos unmöglich auf einem äußersten verharren kann, sondern auch Ruhepunkte bedarf, aber sie sind die Minderzahl des Ganzen. Die veraltete Form Engelland braucht der Dichter öfter; es ist diß eine Erinnerung an süddeutsche Volkssprache; die Form ist historisch aber nicht wohllautend.

Die kurze Exposizion des politischen Zustands und dieser idyllischen Verhältnisse ist gewiß zweckmäßig angelegt; die französischen Namen hat der Dichter mit Recht so scandiert, wie sie einem deutschen Ohr ungefähr klingen, und nicht nach der Convenzion des französischen Reimsystems. Mit Recht beginnt auch Vater Arc den Vorwurf gegen sein seltsames Kind mit dem unheimlich-geisterhaften, dem sich dann das prophetische Traumwesen natürlich anschließt. Die Form hochbegabteste mag im Vers passieren; in Prosa müßte es höchst oder am höchsten begabte heißen. Der Vers:

Leicht aufzuritzen ist das Reich der Geister

könnte für eine Reminiscenz aus dem Faust gelten. Völlig sagenhaft ist der Zug mit dem Helm, den die Zigeunerin dem Bertrand aufdrängt und der nun in Johanna's Hände fällt. Eine kleine Ungenauigkeit liegt in Bertrand's Worten:

Und als ich Bahn mir mache durchs Gewühl.

Als steht synonym für da vor dem Präteritum, nicht aber vor dem Präsens; da könnte eine schwächere Causalität für weil ausdrücken, aber die völlig richtige Partikel kann hier nur wie sein (und dieses = während.) Der Name Loire wird constant als Jambus verwendet, was freilich einem Franzosen anstößig sein muß. So ist Námür nach neufranzösischem Ton gezählt und villeicht unrichtig Brabánt für Brábant.

Die stahlgekleidete alte Königin Isabeau giebt uns das Vorbild der nachher gepanzerten Johanna und comisch klingt, daß Vater Arc

sich ihren Namen (Elisabeth) in das biblische Jesabel übersetzt. Der Name Salsbury ist der englischen Aussprache gemäß scandiert; nicht ganz deutlich ist der Vers

Mit ihm des Löwen Bruder Lionel.

Will er Lionel den Bruder des Salsbury nennen oder ist es ein Epitheton, das auf das Etymon lion deutet? Der Versschluß Jungfrauen als Dactylus ist etwas verwegen. Eine prachtvolle Partie ist das erste begeisterte Aufflammen der Johanna, Frankreich ist ihr das schönste Land das die Sonne sieht, und wie sie den König schildert, wird mit einem kühnen Vorschlag der Jambus vorn um eine Silbe überfüllt.

Der die Trift beschützt —
Der die Städte freudig stellt um seinen Thron —.
Der dem Schwachen beisteht —
Der den Neid nicht kennet (hie und da matte Flexions-e)
Der ein Mensch ist u. s. w.

Diese rhythmische Kühnheit macht einen guten Effect; sie zeigt wie ganz in der Gewalt des Dichters der germanische Vers ist, während der romanische den Dichler beherscht; Shakspeare ist wenigstens nie so mit Absicht unregelmäßig. Endlich der berühmte Monolog der Johanna würde villeicht gewinnen, wenn er sich nicht unmittelbar hinter den Dialog schlösse und eine isolierte Scene bildete. Grammatisch richtig aber uns ungewohnt sind die starken Adjective: ihr stille Thäler u. s. w.

Erster Act. Nur Eine Scene. Jezt werden wir aus der Idylle ans Hoflager übergeführt. Characteristisch ist, daß der Dichter in diesem Stück, das in seinem Hauptcharacter die jugendliche Geschlechtsliebe hinter sich hat, in den andern Personen liberal auftritt in Beziehung auf Geschlechtsverhältnisse; der König tritt auf mit seiner „Geliebten“ und es ist zarter Weise ganz verschwiegen, was Voltaire eher heraushebt, daß der König daneben vermählt ist; die Sorel verschmäht hier den Titel der Königin, sie ist eine idealische Liebhaberin im galanten Sinn der Liebeshöfe, die der alte König René wieder ins Leben rufen will, denn wir stehen hier in der Zeit der bereits gesunknen Troubadours-Poesie. In demselben Sinne der Duldung wird auch der Bastard von Orleans officiell unter diesem Titel eingeführt. Dieser

Bastard Dunois ist aber allerdings die heroische Hauptfigur des Stücks, eine Art Achilles, und seine gerade Derbheit giebt gegen den weichen König ein wohlthuendes Gegengewicht. Du Chatel ist nur eine ehrliche Haut gegen ihn und La Hire der gewöhnliche Offizier. Wie energisch sagt Dunois:

Ich bin so sehr nicht aus der Art geschlagen
Daß ich der Liebe Herrschaft sollte schmäh'n,
Ich nenne mich nach ihr, ich bin ihr Sohn.

Aber, fügt er bei, Helden hat man mich gelehrt,

Nicht Schäfer saßen an der Tafelrunde.

Dagegen bricht das ganze Pathos des Königs aus in den Worten:

Kann ich Armeeen aus der Erde stampfen?
Wächst mir ein Kornfeld in der flachen Hand?

In der Erzählung des La Hire wird der romantische Dichter wieder kräftig durch den Historiker unterstützt:

Selbst die wüthenden
Burgundier, die mordgewohnten Schaaren —

was uns aber auch an den Ton des Nibelungenlieds erinnern könnte. Des Königs Worte dagegen:

Ein finster furchtbares Verhängniß waltet
Durch Valois's Geschlecht —

erinnern wieder an die griechische Tragödie.

Wenn aber Sorel darauf erwidert:

In dir wird es sich neu verjüngt erheben —

so könnten wir etwas stutzig werden, da ja keine Königin da ist und Sorel diese Würde absichtlich verschmäht. Einen prachtvollen Schwung nimmt aber Dunois's Heroismus in den classischen Worten:

Für seinen König muß das Volk sich opfern,
Das ist das Schicksal und Gesetz der Welt. —
Nichtswürdig ist die Nazion die nicht
Ihr alles freudig setzt an ihre Ehre.

Ich erinnere mich aus meiner Jugend, mit welchem Applaussturm diese Stelle in dem „ehrgeizigen" Berlin entgegengenommen wird. Solche Schiller-Verse haben 1813 ihre politische Wirkung gethan. — Ein falscher Accusativ „Fried' und Versöhnung" kommt vor. — Vortrefflich wird nun die erste Peripetie des Stücks eingeleitet, indem der

Erzbischoff, den Bastard zurückbringt und La Hire den Boten Raoul vor den König stellt, der die sieghafte Erscheinung der Jungfrau erzählt. Das starke umrungen für umringt kommt wieder vor. Etwas zu modern ist villeicht die Frage des Königs an den Bischoff: Darf ich Wunder glauben? aber Johanna faßt selbst ihre Mission als solches, denn sie sagte oben: es geschehen noch Wunder. Hier ist anzumerken, daß Schiller der im Prolog Johanna sich den Helm aufsetzen läßt hier bemerkt daß sie jezt im Brustharnisch aber sonst weiblich gekleidet erscheine. Der Sage nach ging Jeanne d'Arc ganz in Mannesrüstung, sie wird auch auf den alten Bildnissen und dem neuerdings in Orleans aufgestellten stäts so abgebildet, aber für die Bühne wäre es eine unanständige Erscheinung und würde sich mit Schiller's idealischer Dichtung nicht vertragen. Ganz im Sinn der Sagenpoesie ist, wie der König die Eintretende prüft, indem sie ihn von Dunois zu unterscheiden weiß. Das Wunder mit dem Gebet des Königs gehört in das Gebiet des Magnetismus und wird nicht lauter ungläubige Hörer treffen. Unter des „Freundes" Herz das die Jungfrau erwähnt, wird wohl Dunois zu verstehen sein. Wie der Bischoff Johanna examiniert, und sie erwidert:

Ich bin nur eines Hirten niedre Tochter,

da ist dem Dichter ein kleiner Lapsus begegnet, denn einen Mann, der seinen Töchtern je dreißig Acker Landes, Stall und Hof und Herde zur Aussteuer gibt, wird man wohl nicht einen Hirten nennen; der Dichter meinte wohl, eines reichen Bauern Tochter, die demüthig genug war, ihres Vaters Herden persönlich zu weiden, und das will sie sagen. Die Lage von Dom Remi hat übrigens wie fast die ganze Champagne nichts romantisches oder sonst ausgezeichnetes. Vortrefflich dagegen hat Schiller in dieser Erzählung den Ton der alten Chroniken getroffen, was ihm eine tüchtige Vorübung für den Tell war. Das alte Schwert von Fierboys gehört wieder dem Magnetismus und der Sagenpoesie an, ebenso die gleich folgende Wissenschaft über das neuste aus Orleans. Mit der Drohung gegen den Herold nimmt der Act einen energischen Schluß.

Zweiter Act. Erste Scene, aber etwas zu viel in eine Scene zusammengedrängt. Wir sind jezt im feindlichen, dem englischen Lager, wo dem Dichter seine historischen Kentnisse wieder den reichsten Vor-

schub leisten; die rauhen englischen Lords, der zweideutige Character des Herzogs von Burgund und die heftige Fürstin Isabeau sind mit großer Meisterschaft characterisiert. All' das Wunderwesen wird hier mit höhnischem Razionalismus persifliert; die Königin wird freilich arg herunter gemacht, ja diese Scene hat eine sehr starke Beimischung von Comik und Satire, was man nicht übersehen darf, sie ist nur nicht so stechend, daß es den edeln historischen Grundton durch Localfarbe störte. Grammatisch kühn ist die Stelle:

Wenn dieser starke Arm euch nicht
Herein geführt, ihr sahet nie den Rauch —

Das ausgelassne hätte ist eher der schwedischen Sprache geläufig, und sahet für hättet gesehen ist eine dem Romanischen nachgebildete Freiheit. Etwas zu rasch an diese Scene schließt sich die nächtliche Erstürmung des englischen Lagers durch Johanna und die Ihren; wie sie die Parole giebt: Gott und die Jungfrau muß ich aus meiner Erfahrung berichten, daß die Schauspielerinnen diß Stichwort gewöhnlich etwas verlegen und mit falschem Tone sprechen; das liegt aber in der Zweideutigkeit des Sinns und es wäre wohl passender, wenn die Parole die heilige Jungfrau hieße; denn Johanna kann hier nicht gemeint sein. Energisch ist Talbot's kurzer Monolog und das Niederstoßen des Flüchtlings.

Zweite Scene. Jezt aber stehen wir vor einer Hauptschwierigkeit. Die historische Notiz, Johanna tödtete in der Schlacht viele Feinde, ist natürlich ein rein episches Motiv und als solches nicht auf die Bühne zu stellen; es mußte also ein symbolisches Äquivalent gewählt werden, sie muß wenigstens einen auf der Bühne tödten, und dieser eine muß, um unser ganzes Mitleiden in Anspruch zu nehmen, in aller bedauernswerthen Liebenswürdigkeit geschildert werden; diese Sympathie der Gerechtigkeit hat aber ohne Widerrede den Dichter zu weit geführt; Hegel hat es ausgesprochen, daß die Figur des Montgomery in dem heroischen Gedicht durchaus fehlerhaft ist und es wird sich wenig gegründetes dagegen vorbringen lassen; dazu kommt noch ein weiterer stylistischer Fehler, den Schlegel hervorgehoben hat; den Dichter, der die Griechen studiert hatte, führte sein eminentes rhythmisches Talent auf die nahliegende Versuchung, eine Scene im griechischen Trimeter einzuschalten, was vor ihm in deutscher Sprache kaum je-

mand gewagt hatte. Daß dieser Versuch interessant und für sich betrachtet vollkommen gelungen ist, ist gewiß, aber er gehört nicht in dieses Stück; das angespannte nie nachlassende Pathos des Trimeter kann nicht zwischen den englischen Jambus, den Vers der freigelassenen Reflexion, rangieren, die Dissonanz ist viel größer als Reimverse, mit dem Jambus gemischt; das ist aber noch nicht alles; der epische Inhalt führte den Dichter selbst über den antik-tragischen Ton hinüber in das Gebiet des griechischen Epos und Schlegel hat es ausgesprochen, daß die ganze Scene eine Reminiscenz aus der Ilias ist. Diß prächtige rhetorische Stück müssen wir darum aus der Tragödie herausnehmen. Schön gedacht ist indessen, daß der Wallliser das ländliche Glück seiner Heimat mit Zügen beschreibt, die an Johanna's Heimat erinnern. Ein Sprachfehler dagegen steckt in dem Vers unsrer Ausgaben:

Und fünfzig Dörfer kennen seine Herrschaft an,

wahrscheinlich ein Uebereilungsfehler des Dichters, er übertrug die Schlußsilbe von Dörfer auf das folgende kennen; da das Verbum aber nicht ankennen sondern anerkennen lautet und wenn die Partikel abgetrennt wird (was wir jezt lieber vermeiden) nur erkennen übrig bleiben kann, da ferner Schiller's Trimeter mit vollem Recht die Thesensilben häufig verdoppelt wie der Grieche, so muß der Vers durchaus so heißen:

Und fünfzig Dörfer erkennen seine Herrschaft an,

und wir haben alles Recht den Dichter hierin zu corrigieren; warum sollten wir ihm einen Sprachfehler aufbürden der so leicht zu vermeiden ist?

Etwas weiter unten können wir für begegnen lesen begegenen, was freilich eine ungewohnte Form ist und nicht nothwendig, weil der Dichter auch weiterhin einige unzweifelhafte moderne Jamben zwischen den Trimetern hat mitlaufen lassen.

Nachdem Montgomery sich ermannt hat und gefallen ist, folgt noch ein kleiner Monolog der Jungfrau, in welchem gleichsam die angeschlagene fremde Form austönt. Werfen wir auch die vorige Scene heraus, so wird doch dieser kurze Monolog nicht wohl zu entbehren sein. Er spricht den Gehalt der ganzen Scene als einfache Reflexion aus, freilich nicht lebendig wie die symbolische Handlung.

Mit Burgunds Auftreten kehren wir in den dramatischen Styl zurück. Wie Johanna die Streitenden hemmt und den Herzog nach und nach durch die Gewalt der Rede umstimmt, ist in jeder Beziehung meisterhaft, nur villeicht um ein Gran zu sentimental ausgeführt, wenigstens der Schluß, wo die Worte

Er ist gerührt

und

— aus den Augen Friede strahlend bricht
Die goldne Sonne des Gefühls hervor —

gar zu modern klingen und die Parodie provocieren. Mit wenigen Auslassungen, ein paar kräftigen Worten des Herzogs und einem rauhen Handschlag statt der Umarmung würde die Scene würdiger und effectvoller schließen.

Dritter Act. Erste Scene.

Beginnt etwas wunderlich mit einer Lustspielscene, zwei eifersüchtige Liebhaber, die aber bald beschämt werden. Die Versöhnungsscene zwischen dem König und Burgund ist außerordentlich zierlich eingeleitet und ausgeführt; etwas zu weich ist nur das Wort des Königs:

Agnes, du weinst? Beinah gebricht auch mir
Die Stärke diesen Auftritt zu ertragen,

die besser wegfallen. Darauf tritt Johanna, die Friedenstifterin, als eine Seherin der Zukunft auf; sie muß in der Zeiten Schooße auf die französische Revoluzion hinweisen, ein nahe liegendes aber schön benutztes Motiv. Nun wird Johanna vom König durch den Ritterschlag geadelt und Dunois und La Hire melden sich als Freier. (Der Namen Valois dreisilbig ist etwas stark.) Johanna erklärt aber:

Berufen bin zu ganz andrem Werk,
Die reine Jungfrau nur kann es vollenden.

Und da der Dauphin noch zweifelt, spricht sie keck:

Dauphin, bist du der göttlichen Erscheinung
Schon müde?
Ihr blinde Herzen! Ihr Kleingläubige! —
Und ihr erblickt in mir nichts als ein Weib?

Sie drängt ihrem Schicksal entgegen, zum Kriegsgefild.

Zweite Scene. Die kurze Sterbescene Talbots ist von ungeheurer Wirkung auf der Bühne; daß aber Talbot als entschiedner Materialist

und Atheist gezeichnet ist ist schon bemerkt, es bildet den ergänzenden Gegensatz zu der französischen Mirakelbegeistrung. Daß übrigens Talbot eh er stirbt noch den Verräther Burgund „starr ansehen" soll, gehört wieder ins Capitel der Ballett-Motive.

Dritte Scene. Jezt kommen wir auf den schwierigsten Punct des ganzen Gedichts zu sprechen. Für die Jungfrau bedurfte es einer Haupt-Peripetie; ihr bis jezt idealisch rein gehaltenes Wesen mußte sich in eine Schuld verwickeln, um die tragische Catastrophe nach menschlicher Billigkeit zu berechtigen. Das Motiv war nicht schwer zu finden; sie hat bis daher ihr Geschlecht, die Natur verleugnet; dafür straft sie die Nemesis; warum aber bis daher nicht und jezt eben? Dafür hat das Gedicht dramatisch keine Antwort; es ist ein für diesen Effect gespartes Motiv des Dichters. Darum ist das Gedicht eine romantische Tragödie, die die strenge Schürzung des Planes verschmähen darf, eine Oper in Worten. Diesen Abgang von seinem dramatischen Plan hat nun der Dichter allerdings auch damit eingestanden, daß er ihn durch ein Opern-Motiv vorbereitet, das den verständigen Zusammenhang zerreißt, und ein Gespenst vorführt, folglich, wie freilich Shakspeare in seiner Naivität unbedenklicher thut, das historische Interesse in uns abschneidet. Villeicht ist es aber noch am schlimmsten, daß, wie schon Schlegel bemerkt hat, die Erscheinung des schwarzen Ritters eine zweideutige ist; der Zuschauer muß auf die Vermuthung fallen, es sei der Geist des vorher gestorbnen Talbot gemeint, und der Dichter hat diese Vermuthung weder bestätigt noch widersprochen, und diese Ungewißheit schadet dem sonst sinnlich-wirksamen Effect der Geistererscheinung auf der Bühne.

Streicht man diese Scene so hat das Gedicht eine fühlbare Lücke und der folgende Auftritt ist nicht vorbereitet, läßt man sie stehen, so ist der historische Nimbus der Dichtung im Kern verletzt. Es ist villeicht das eine so schlimm wie das andre. Niemand wird leugnen, daß die Scene mit Lionel von einem schönen überwältigenden Pathos getragen ist und auf der Bühne sinnlich wirken muß, aber der unnatürliche Reiz beruht doch eigentlich nur auf dem Umstand, daß die Scene auf der Umkehrung und Inconsequenz des ganzen Gedichts basiert. Das Stück will uns die Jungfräulichkeit der Johanna lebendig machen und hier läßt sie die Dichtung auf einen Augenblick fallen.

Vierter Act. Erste Scene.

Nun ist das natürliche Pathos der Jungfrau gegeben; sie hat ihr Gelübde gebrochen und sich zur doppelten Belastung ihres Gewissens in einen Feind verliebt, weder Sorel noch die andern können sie darüber trösten. Dazu ist hier ein Opern-Motiv benützt, schmelzende Musik hinter der Scene muß der Jungfrau das gefährliche Bild zurückbringen. Der Monolog beginnt mit drei correcten Octavstanzen, geht dann in lyrische Trochäen und dann in den Jambus über, um dann wieder bis zum elegischen Schluß in lyrische Trochäen auszubrechen. Einige bedenkliche Reime des Monologs sind Retterin, Kriegerin, ja sogar Könige: Berges Höh'! Johanna die zum Krönungszug die Fahne tragen soll ist nun innerlich zerrissen und den Rittern kommen dunkle Zweifel über sie.

Zweite Scene. Dem romantischen Schauspiel gemäß mußte der Krönungszug über die Bühne schreiten; er wird aber auf großen wie kleinen Bühnen mehr oder weniger lächerlich werden und es brauchte einige leichte Kunstgriffe um ihn ganz zu vermeiden. Daß Johanna's Verwandte aus der Heimat herbeigekommen sie in ihrer Größe zu sehen, bietet ein rührendes idyllisches Motiv; meisterhaft dagegen ist das Motiv, daß die innerliche Schuld der Johanna jezt in der Oconomie des Gedichts aufgeht, indem ihr eine äußerliche Anklage des Vaters auf Schwarzkunst substituiert wird; diß ist eines der Geheimnisse der feinen Bühnenkunst, eine Verwechslung die sich mit der mehrsinnigen Auffassung der chromatischen Töne in der Accordenfolge vergleichen läßt, wodurch der Generalbaß die Ficzion der musicalischen Temperatur in seinen Nutzen verwendet. Nachdem diese Verwechslung des Accords (so zu sagen) vorgegangen, ist der innerliche Feind in Johanna's Busen gebändigt, und indem sie für die äußerliche falsche Anklage körperlich leidet, gewinnt sie ihre geistige Kraft wieder und widersteht nachher der offnen Werbung des gegenwärtigen Geliebten. Sie mußte gereinigt werden, ehe des Dichters Catastrophe sie erreichte. Wir kehren jezt in den Gang der Handlung zurück.

Der alte Arc deutet Johanna's Verstörtheit auf ihre Gottlosigkeit, Raimond trennt sich von ihm nnd sie treten beiseite, dann trifft Johanna mit den Schwestern zusammen, die Scene ist villeicht zu weich

gehalten aber unendlich zierlich und rührend. Ein kleiner Lapsus ist in der Stelle:

> Wie kämet ihr nach Rheims? Wie käm' ich selbst
> Hieher?

Im Augenblick, wo Johanna im Geiste in Dom Remi ist und leugnet, daß sie je nach Rheims gekommen, kann sie doch von Rheims nicht die Partikel hieher gebrauchen. Es muß nothwendig heißen

> Wie käm' ich selbst — dahin?

Daß darauf der eben gekrönte König Johanna vor allem Volke ehrt, ist schön gedacht, daß er sie auffordert, sich ihnen in ihrer überirdischen Gestalt zu offenbaren, ist an sich Uebertreibung und falsch, ist aber nur die rhetorische Brücke, um zum Contrast, dem Schrecken Johanna's über den Anblick ihres Vaters zu gelangen, darum ein erlaubter Theaterstreich. Der Alte klagt sie des Höllenpactes an, gleichsam einen weiblichen Faust vermuthend. La Hire's Worte:

> Johanna fühle dich. Die Unschuld
> Hat eine Sprache, einen Siegerblick —

fallen aus dem Costüm der Zeit und sind sehr modern, vortrefflich aber ist das heroische Auftreten Dunois's ausgeführt. Daß sein hingeworfner Ritterhandschuh durch den Donner beantwortet wird, ist der große Operneffect, der aber das zufällige des Zusammentreffens doch nicht ausschließt und darum ein sehr schön gedachtes Motiv ist. Aber auch Dunois's Heroismus findet seine Grenze, wie Johanna in ihrem Schweigen sich verstockt erweist und so läßt sie sich schließlich von dem kaum erblickten Landsmann Raimond von hinnen führen.

Fünfter Act. Erste Scene.

Beide fliehen in die Ardennen, zu Köhlern, der Krieg ist wieder entbrannt seit die Jungfrau verbannt worden; die Leute wollen Johanna gastlich bewirthen, aber der aus der Stadt zurückgekommne Köhlerbub reißt ihr den Becher vom Mund; nun die Erklärung, warum Johanna vor der Anklage geschwiegen, sie hat's als Schickung, als geheime Strafe ihrer Leidenschaft aufgefaßt, der Wandel in der Öde hat sie gereinigt und versöhnt. In dem Vers Johanna's:

> Und die verborgnen Quellen hör' ich rauschen

ist wieder ein Zug von Magnetismus. Ein Vers von höchster classischer Schönheit, um den man unsre Bühne beneiden kann, ist das große Wort:

Der Himmel sprach, drum schwieg ich.

Die Franzosen haben ähnliche Kraftworte ihrer Bühne; diß kann es mit ihnen aufnehmen. Dagegen die Worte an Raimond

Du siehst nur das Natürliche der Dinge —

klingen uns wie eine Reminiscenz aus dem Wallenstein.

Ich habe das Unsterbliche mit Augen gesehen,

fügt sie bei, im vollen Gefühl des Idealismus der Kunst, den hier der Dichter seiner Heldin in den Mund legt. Die Gefangennehmung der Jungfrau durch die Engländer ist historisch, sie ist aber hier dramatisch belebt durch den Gegensatz zur leidenschaftlichen Königin Isabeau.

Ihr ganzes niedres Pathos liegt in den Worten:

Verbannt, weil du vom Abgrund ihn gerettet?
— Daran erkenn' ich meinen Sohn!

Dadurch hebt sich Johanna's Größe. Wie sie aber zu Lionel gesandt werden soll, ist ein kleiner Rückfall in ihre Schwachheit benutzt, um die Scene dramatisch zu machen; sie will lieber von den Soldaten getödtet sein; diß ist aber nur ein durchlaufendes Motiv, das sich an sich selbst abstumpft uud nicht verfolgt wird.

Zweite Scene. Das schöne Motiv dieser Zwischenscene ist, daß Dunois vollständig auf seine homerische Achillsrolle eingegangen ist, er hat im Unmuth das französische Lager verlassen, der Erzbischoff und Duchatel möchten ihn zurückbereden, aber nur die Nachricht von Johanna's Gefangenschaft kann ihn in den Kampf zurückreißen. Sein Waffenruf am Schluß ist von der höchsten rhetorischen Energie.

Dritte Scene. In einem Wartthurm die Gefangene bei den Engländern. Das Pathos der Scene ist höchst energisch, das Volk und die Königin wollen Johanna vernichten, der entbrannte Lionel will sie mit seinem Leben decken, aber Johanna hat inzwischen überwunden, sie sieht in ihm nur den Feind, den Engländer. Triumphierend spricht sie das Wort:

Die Franken rücken an! Vertheidige dich!

Nach Lionel's Abgang folgt Johanna's eigentliche Triumphscene; sie steht zwar nur der hämischen Isabeau gegenüber, aber die Schlacht außerhalb ist hier das active Motiv der Handlung. Prachtvoll ist ihr Aufruf an die anrückenden Franken, deren Musik ihr ans Herz dringt.

Die vom Soldaten beschriebne Schlacht wird etwas eilfertig geschlagen, aber hier war epische Raschheit unerläßlich; alles drängt jezt zur Catastrophe, welche insofern der Weltgeschichte entnommen ist, als sie die Vertreibung der Engländer vom französischen Boden betrifft, das heißt alles drängt jezt auf den colossalen Moment los, wo Johanna über der Gefahr des Königs in die Knie sinkt und in die betenden Worte ausbricht:

Höre mich, Gott, in meiner höchsten Noth!
Hinauf zu dir in heißem Flehenswunsch
In deine Himmel send' ich meine Seele.

Das sind villeicht die schönsten Verse, die unsre Sprache zu Tage gebracht hat und manche deutsche Schauspielerin wird mit diesen Worten noch ein deutsches Auditorium in das Entzücken des Kunstenthusiasmus hineinreißen. Die Kraft der Worte beruht zum Theil auf unbewußter Alliterazion, viermal alliteriert H, zweimal S.

Als ein weiblicher Simson, woran sie selbst erinnert, zerreißt sie ihre Ketten, rennt hinaus, befreit ihren König, schlägt den Feind, und stirbt versöhnt in den Armen der Ihrigen. Dieser Moment des Zerreißens der Ketten ist also der Höhenpunct des ganzen Gedichts, ein großer Theaterstreich, aber doch nicht so wunderbar, daß er nicht noch die Möglichkeit einer natürlichen Deutung zuließe, darum kann man es keinen Operneffect nennen.

Vierte Scene. Mit einem sanften lyrischen Schlußaccord schließt das Stück. Schlegel hat an diesem lyrischen Effect gemäkelt und gemeint, Johanna's historische Verbrennung zu Rheims hätte wohl noch ein tragischeres Motiv abgegeben.

Er ist hier ganz im Irrthum. Diese gerichtlich bezeugte Procedur und Hinrichtung hätte den Dichter nothwendig wieder auf's bürgerliche Rührspiel, ins Roman-Interesse der Maria Stuart zurückgeführt; Maria Stuart aber ist als Theaterstück durch die Jungfrau von Orleans vollständig zugedeckt worden und in Vergessenheit gerathen; ganz Deutschland nahm diß Werk mit Enthusiasmus auf, Schiller hat in Leipzig mit diesem Stück einen Triumph vor dem Publicum gefeiert, wie er noch keinem deutschen Dichter widerfahren war, und auch die Franzosen mußten für diß Stück unendlich mehr Sympathie empfinden, als die Engländer für die Maria Stuart.

Johanna ist ein plastisch-zierliches weibliches Idealbild unsrer Bühne, geadelt durch sittliche Grazie. Menschliche Schwächen theilt sie mit den Heldinen der griechischen Bühne, aber ihre religiös-patriotische Begeisterung läßt sie die Mängel überwinden, und indem sie uns als Symbol einer uns geographisch und social so nah verwandten Monarchie historisch anzieht, geht ihr individuelles Bild anderseits in die höhere Symbolik der Göttlichkeit der Kunst hinüber, und auf diesen festen Basen ruht der unsterbliche Zauber dieser wundervollen Dichtung. Der Gehalt kann vielfach idyllisch genannt werden, die Ausführung ist zierliche Miniatur, aber ein elegischer Grundzug gibt doch den Hauptcharacter des Gedichts ab.

Bei dem großen Werth, den ich auf die Jungfrau von Orleans lege könnte villeicht meinem Leser der Verdacht kommen, ich sei durch persönliche Eindrücke für das Werk bestochen. Ich gestehe, daß ich hiezu Veranlassung hätte. Ich habe schon gesagt, daß ich die Familie Schiller von Jugend auf kannte, 1810 lebte sie längere Zeit in meinem älterlichen Hause mit uns; 1819, in dem bedenklichen Alter von sechzehn Jahren hörte ich seine jüngste Tochter den großen Monolog aus der Jungfrau declamieren und man weiß, wie in diesem Alter alles was fremd, neu und bedeutend ist unverlöschliche Eindrücke in der Seele zurückläßt. Noch 1824, da ich Student in Heidelberg war, hatte ich das Glück, vor Frau von Schiller in Gemeinschaft mit zweien ihrer Kinder die Jungfrau von Orleans vorzutragen. Später sah ich sie noch von den berühmtesten deutschen Künstlerinnen auf den verschiedensten deutschen Bühnen im Norden und Süden aufführen. Im Sommer 1827, wo ich mich längere Zeit in Jena aufhielt, hatte ich das Glück die Bekanntschaft der Frau von Wolzogen zu machen. Aber von dieser Zeit an (Frau v. Schiller war schon ein Jahr früher gestorben) führten mich meine wissenschaftlichen Bestrebungen und meine Wanderzüge nicht mehr nach Norden und es lag in der Natur der Verhältnisse, daß meine Verbindung mit der Familie Schiller auf viele Jahre sich völlig auflöste. Wenn nun auch aus dem Gesagten sich Gründe ableiten ließen, mein Urtheil über das fragliche Werk durch subjective Eindrücke bestochen zu glauben, so bin ich doch in meiner jetzigen Lebensperiode Gott sei Dank viel zu alt geworden, als daß ich mich noch durch die zufälligen Eindrücke des Knaben- und

Jünglingsalters bestechen ließe und ich glaube in der Jungfrau von Orleans nichts andres zu erblicken, als was die gerechte ästhetische Critik als für immer darin niedergelegt anerkennen wird.

Die Braut von Messina. 1803.

Schiller hatte also nach meiner Ansicht im leztern Werk zum erstenmal sich selbst volle Genüge gethan, und der ungetheilte Beifall der Welt mußte ihn überzeugen, daß seine That auch die Meinung des gebildeten Deutschlands sei, daß er dem deutschen Nazionalgeist ein unsterbliches Denkmal gesezt hatte. Jezt wußte er, daß ihm das höchste in seinem Fach erreichbar sei und er konnte kein andres Verlangen haben als auf dieser glorreichen Bahn weiter zu schreiten und solcher Kränze wo möglich noch mehrere zu erringen. In seinen gesündesten Stunden hoffte er jedes Jahr noch eine Tragödie zu dichten; er war freilich dem Ziele schon näher als er jezt glaubte. In Beziehung auf die Form des Drama waren es zwei sich entgegenstehende Grundtypen, welche das dramatische Gedicht in ihm entwickelt hatte. Die erste große Bekanntschaft war der deutsche Shakspeare, und der junge Dichter mußte fühlen, daß diese Form eigentlich die ihm gegemäßeste sei. Da er aber mit Eifer auch die griechische Tragödie studierte und besonders seit seiner Bekanntschaft mit Göthe immer mehr auf die Hoheit des griechischen Ideals sich hingezogen fühlte, so stellte sich nach und nach ein Kampf wider den derben Realismus der englischen Bühne in ihm fest; Schiller hatte zwar ein Talent zum Comisch-Humoristischen wie die Engländer, allein dieses schien sich mit der ideellen griechischen Tragik nicht zu vertragen, und das comische mußte immer mehr einer klaren aber ideellen Heiterkeit Plaz machen, die nicht mehr als Contrast gegen das Pathos wirkte, sondern dem Ganzen der Dichtung eine gleichmäßige idealische Stimmung mittheilte. Schiller wurde immer mehr auf das hinausgedrängt, was er in frühern Jahren theoretisch aber etwas unklar die höchste Gattung der sentimentalischen Dichtung genannt hatte, eine ganz ätherische Idylle in welcher alles irdische sich in der Göttlichkeit der reinen Form verklären sollte. Indem aber der Dichter dieser sich selbst gestellten Aufgabe entgegenrang, stellte sich ihm immer wieder die Form der früh geliebten griechischen Tragödie vor die Seele und diese drohte seine Idylle zu zerstören; er mußte darum, eh' er seine lezte höchste Aufgabe erfüllte, jenen Forma-

lismus der griechischen Dichtung aus sich herausschaffen und das Resultat dieser wichtigen und gefährlichen Operazion war sein vorleztes großes Werk, die Braut von Messina.

Die lyrische Schönheit des griechischen Chors wollte der Dichter einmal aus sich selbst schöpfen; diesen Gehalt konnte er nicht mit seiner episch-dramatischen Idylle combinieren. Er mußte also eine Fabel suchen, mit welcher sich jenes Chor-Gerüste combinieren ließ. Viele Jahre arbeitete dieser Plan in ihm. Zuerst war es eine Tragödie die Malthefer, wo der historische Stoff die Möglichkeit durchblicken ließ, ihn mit dem lyrischen Chor zu combinieren und wir dürfen villeicht beklagen, daß der Dichter diesen Plan wieder beiseite gelegt hat. Indem seine Pantasie fortwährend in der pomphaften Ausführung des lyrischen Theils schwelgte, verlor er den dramatischen Gehalt immer mehr aus den Augen und am Ende kam es dahin, daß er mit der Anlage des lyrischen Theils schon in sich abgeschlossen hatte, ehe er mit sich selbst über eine damit zu combinierende Fabel einig war. Darauf beruhen alle Mängel, die man mit Recht und schon Schlegel am gründlichsten der Braut von Messina vorgeworfen hat. Nicht daß die Chöre nicht aufführbar sind ist der Fehler; man kann die Chöre zum großen Theil nach des Dichters eigner Angabe in Dialog umsetzen, sondern das ist der Fehler, daß über dem lyrischen Schwung des Chors das Gedicht alle Realität, alles feste historische Costüm einbüßte, ja daß die ganze Handlung erst hinterher erfunden ist, um nur die schon feststehenden lyrischen Partien äußerlich zusammen zu halten. Eine tragische Collision wird also construiert, die nach Schlegel einerseits dem Eteocles und Polynices nachgemacht ist, anderseits aber eine Liebescollision dazwischengeschoben, die einigen modernen Stücken, den Zwillingen von Klinger und dem Julius von Tarent von Leisewitz angehört. Wie aber hier antike und romantische Motive durch einanderlaufen, so ist auch das mittelalterliche Sicilien in einer Weise aufgefaßt, daß wir zwischen heidnischem Orakelwesen und christlicher Vorsehung hin- und hergeschleudert werden. Die Schönheiten des Stücks müssen wir also vor allem im lyrischen Schwung der Chöre bewundern, und der Dichter hat in der That auch hierin ein äußerstes seines Talentes erreicht und niedergelegt. Ob es aber wie Schlegel meint ein verfehlter griechischer Chor ist, weil er sich in zwei feindliche Parteien theilt, ist eine andre

Frage, da wir nicht voraussetzen dürfen, Schiller wolle gerade nur den griechischen Chor nachbilden, der allerdings die ungetheilte Volksstimme auszusprechen hatte; man könnte den Schiller'schen Doppel-Chor vielmehr im Grundgedanken dramatischer finden als den griechischen. Der Fehler ist villeicht vielmehr der, daß sein Doppelchor noch zu sehr den Character des characterlosen französischen confident annimmt, dem er gerade damit entgehen wollte.

Es ist ein unschätzbares Geschenk, daß unser größter Tragiker uns einen Versuch hinterlassen hat, den Effect der antiken Tragödie auf unsrer Bühne zu erreichen oder ihm nahe zu kommen. Vergleicht man mit diesem Stücke Göthe's Iphigenie, so wird es uns beinahe lächerlich vorkommen, daß diese Composizion den Anspruch macht, uns einen tragischen Eindruck bereiten zu wollen. Dessen ungeachtet müssen wir bei näherer Betrachtung gestehen, daß der Ton der griechischen Tragödie in dem Göthe'schen Gedicht weit teuschender nachgeahmt ist als in dem Schiller'schen. Wie erklärt sich dieser scheinbare Widerspruch? Er erklärt sich daraus, daß auch die besten griechischen Tragödien auf unsrer Bühne nur einen mäßigen tragischen Eindruck hervorbringen würden weil wir an viel schärfere Characteristik einmal gewöhnt und verwöhnt sind. Um einen dem antiken Effect ähnlichen auf unsrer Bühne zu erreichen, mußte Schiller die antike Tragödie nicht sowohl nachahmen, er mußte sie übertreiben, er mußte sie sogar bis an die Grenze der Parodie hinan übertreiben; das hat er gethan und nur damit hat er den beabsichtigten Effect erreicht. Wir wollen versuchen es zu analysieren.

Das Gedicht besteht aus zwei sich entgegenstehenden Partieen, einer lyrischen und einer dramatischen. Da der Effect der antiken Tragödie vorzugsweise lyrisch ist, so hat auch Schiller auf diesen Effect als seinen Mittelpunct losgearbeitet; die Chorgesänge der Braut von Messina, auch wenn man sie, wie das Theater muß, fast völlig in Dialog auflöst, gehören zum schönsten was unsre Literatur von lyrisch-didactischer Poesie geschaffen hat. Man kann sie einerseits als das tragische Gegenstück zu dem humoristischen Wallenstein's Lager betrachten; an andern Stellen drängt sich die frappante Aehnlichkeit mit dem schönen allegorischen Lied von der Glocke auf, Ton und Gehalt sind oft ganz dieselben und wir haben keine wohlklingendern Verse.

Was aber nun die secundäre, erst hinzugebrachte dramatische Fabel betrifft, so sieht man genau, daß sie überkünstlich a priori construiert und mühselig hinein arrangiert ist. Der Dichter dachte natürlich an die schönsten griechischen Tragödien und ihre Verwicklung; er mußte vor allem des König Oedipus sich erinnern; er bedurfte also ein tragisches Geheimniß, das sich nach und nach in seiner Furchtbarkeit auf der Bühne enthüllt, und so suchte er nun die Fäden seines Gewebes künstlich zu verschlingen. Die zwei sich hassenden Brüder sind ein schönes Motiv und mit der ganzen Gewalt der Reminiscenz nach dem Vorbild des Euripides ausgeführt; aber dieser Stoff war noch zu einfach und die Verwicklung mußte durch ein weitres Ingrediens gesteigert werden, und von da an gerieth, wenn wir die Sache unbefangen betrachten, der Dichter auf Abwege. Daß zwei Brüder sich hassen, ist hundertmal in der Welt da gewesen, auch schon hundertmal auf's Theater gebracht worden, und zwar sowohl im comischen als im tragischen Sinn. Daß ferner zwei Brüder dasselbe Mädchen lieben und darüber eifersüchtig werden, ist auch schon oft vorgekommen, ist aber in der Poesie villeicht öfter comisch als tragisch verwendet worden. Daß nun aber zwei Brüder, die im ersten Act als sich hassende vor uns stehen, im zweiten als in das nämliche Mädchen verliebt auftreten, daß es diese selbigen sind, das ist nicht so ein alltägliches, es ist ein gesuchtes Zusammentreffen von Motiven, wovon das erste mehr tragischer, das zweite mehr comischer Natur ist. Aber auch mit dieser gezwungenen Combinazion war der Dichter noch nicht befriedigt; es kommt das dritte Moment hinzu, die beiden sich hassenden Brüder, die dasselbe Mädchen lieben, lieben, alle drei einander unbewußt, die einzige Schwester. Man muß gestehen, ein Schicksal, das so erquisit witzig intrikiert, ist in Wahrheit nicht mehr tragisch; die völlige Unwahrscheinlichkeit der Sache schlägt ins lächerliche, darum in die Comik um. Jeder andre Dichter würde an dieser Klippe gescheitert sein, und es ist der höchste Triumph des ungeheuren Effects, den Schiller's lyrische Kunst auf den Zuschauer zu üben versteht, daß er diesen Abgrund des Lächerlichen durch das Pathos seiner Diczion vor uns verschlossen zu halten verstanden hat. Nur durch diese ungeheure Uebertreibung hat er seinen großen Effect erreicht und

ich sage darum, das Stück ist eigentlich die Parodie der antiken griechischen Tragödie.

Der Schlegel'sche Vorwurf, daß das Stück antike und mittelalterliche Religionsbegriffe willkürlich durcheinanderwirft, ist nur ein secundärer gegen den eben genannten, und wenn man dieses einmal zugesteht, so muß das andre von selbst mitlaufen; es sind also auf den Kopf gestellte antike Motive, die nur durch dieses Wagniß ihren Effect auf den modernen Zuhörer erreichen, und daß das Experiment gelungen ist, davon kann sich jeder bei der Aufführung überzeugen. Ich habe nie erfahren, daß jemand bei der Aufführung der Braut von Messina die versteckte comische Grundlage der Fabel als solche empfunden hätte. Schiller selbst war von der Darstellung so ergriffen, daß er, bei der Einführung von Don Manuels Leiche ausrief: Das ist doch einmal ein Trauerspiel! und Schiller's Zeugniß rechn' ich hierin nicht als das geringste.

Aus dem Umstand aber, daß die Fabel erst in den lyrischen Gehalt hinein construiert ist, erklärt sich nun auch der große Uebelstand, daß das Stück jedes festen historischen Costümes entbehrt; Schiller kannte die Geschichte zu gut, um nicht diese Gefahren zu wissen; er nahm das mittelalterliche Messina zum Boden, worauf sich römische, byzantinische, saracenische Elemente, und dazu die vom Norden eingefallenen Normannen um die Güter der Welt zanken; griechische Mythologie gehört freilich nicht mehr ins Mittelalter und diese hat der Dichter aus seinem antiken Studium mitgebracht; catholischer und maurischer Aberglauben war am Platz.

Dazu kam weiterhin, daß der Dichter das Italienische nur unvollkommen, das Spanische aber gar nicht kannte, und daß er beide Südsprachen in seiner Phantasie völlig amalgamierte und verwechselte, es war ihm überhaupt romanisch. So heißt die Fürstin Donna wo der Italiener Madonna oder auch Madama sagt, die Prinzen aber werden Don mit dem Taufnamen genannt, was nur in Spanien landesüblich ist; aber auch die Namen selbst sind spanisch; der Dichter scheint bereits den frischen Eindruck eines Calderonischen Schauspiels gehabt zu haben, das ihm villeicht durch die Schlegel zufloß; Isabella ist kein italienischer Namen sondern aus dem spanischen isabél gemacht, was italienisch Elisabetta hieße; ebenso sind Manuel und Cesar rein

spanische Formen; ich würde für die Fürstin ein gleichlanges, etwa Catterina vorschlagen; für Manuel, das der Dichter mit dem Ton auf der ersten Silbe, bald zwei bald dreisilbig braucht, empfähle sich etwa Gásparo das sich in Gáspar abkürzen läßt, für das zweisilbige Cesar aber Carlo; das Don ist kaum zu vermeiden; nur Beatrice ist ganz italienisch, dagegen der Diener Diego nicht nur ausschließlich castilisch, sondern sogar fälschlich dreisilbig scandiert, da es doch diphthongisch lauten muß; ich schlage ein italienisches Anselmo vor. Für den aufgelösten Chor hat der Dichter selbst Namen vorgeschlagen; es bedarf drei für den ersten, Gaëtano, Berengario, Manfredo, zwei für den zweiten Boëmundo und Ruggiero; sie werden aber niemals genannt. Außerdem kommen nach antikem System einige Boten, d. h. berichtende Diener und als stumme Personen die Senatoren von Messina und einige Edelknaben vor.

Das Stück ist also wie die griechischen auf die mindeste Zahl der Spieler berechnet, überschreitet nicht die Länge einer griechischen Tragödie und ist darum die kürzeste von Schiller, auch hat er wie die Alten, eine Abtheilung in Acte nicht angegeben, obwohl er den Schauplatz zuweilen wechselt, was doch in viel seltnern Fällen schon bei Aeschylus und Sophocles vorkommt.

Daß wir Deutschen im höchsten Grade dabei interessiert sind, diß schöne Gedicht unsrer Bühne zu erhalten ist unzweifelhaft. Wie soll man es am besten aufführen? Die Vertheilung der Chöre an Einzelne ist natürlich von Anfang acceptiert worden als erste Bedingung der Möglichkeit. Auch zerfällt das Stück nach den Localitäten in fünf Scenen, die sich villeicht besser als vier Acte auffassen lassen. Mein Vorschlag wäre, da das lyrische Element hier herscht, und der Dichter in der Einleitung so viel Gewicht auf musicalische Begleitung legt, den Versuch zu machen, ob sich diß kurze Stück für die Aufführung nicht mit einer Beethoven'schen Symphonie combinieren ließe, die bekanntlich aus vier Sätzen bestehen. Ich halte mich auf diesem Gebiet keineswegs für competent; da aber ein Trauermarsch im Stück nöthig ist, ist mir die schöne heroische Symphonie eingefallen; nur müßten die vier Musikstücke in andrer Ordnung als sie geschrieben sind folgen; ob das musicalisch erlaubt ist, mögen andre entscheiden.

Indem ich nun das Stück im einzelnen durchgehe, will ich diesen

meinen Vorschlag, es vieractig mit der Beethovenschen dritten Symphonie combiniert aufzuführen, hier gelegentlich näher angeben.

Erster Theil der Symphonie. Erster Act. Eine Terrasse mit Orangebäumen vor den Gemächern der Fürstin. Die Senatoren stehen umher; die Fürstin tritt auf in Trauerkleidern, der Diener bleibt im Hintergrund.

Schiller's Dicżion ist in diesem Stück villeicht auf die höchste Höhe ihrer lyrischen Kraft gestiegen und diese Fülle des Wohllauts theilt sich auch dem dialogischen Jambus unverkennbar mit; die Verse sind unübertrefflich voll und energisch gebildet. Nachdem die Fürstin die Exposizion gesprochen und dann den Diener abgesandt um die verborgne Tochter aus dem Kloster herzuholen, hört man den Einzug der Brüder. Ein Motiv aus der Symphonie wird sich für diese Musik wieder benützen lassen. Die beiden Halbchöre, ältre und jüngre Ritter treten ein und begrüßen sich. Man wird leicht bemerken, daß der Chor gleich beim Auftreten eine viel activere Rolle spielt, als in irgend einem griechischen Stück und darin in Wahrheit echt modern behandelt ist. So weist auch der Inhalt durchaus auf das Lehnsverhältniß des mittelaltrigen Heergefolges. Die Verse beginnen in halb antikem Rhythmus, gehen aber bald in den lyrisch wirksamen Reim über. Die Mutter tritt auf zwischen ihren Söhnen und der Chor begrüßt sie; eine auf die Kirche deutende Stelle hat der Dichter für die Aufführung gestrichen; dann folgt der Fürstin beredendes Wort an die Söhne.

In der Rede der Fürstin findet sich aber eine Stelle, die leider in allen mir bekannten Ausgaben des Gedichts verdorben und villeicht unrettbar verloren ist. Sie lautet:

Des unterird'schen Feuers schreckliche
Geburt ist alles, eine Lavarinde
Liegt aufgeschichtet über den Gesunden
Und jeder Fußtritt wandelt auf Zerstörung.

Daß das Wort Gesunden hier Unsinn ist, bedarf wohl keines Beweises; schrieb Schiller villeicht Gesunknen und die erste Abschrift war undeutlich? Es ist mir das wahrscheinlichste; deutlicher aber wäre noch Versunknen.

Von gewaltiger Wirkung ist der Mutter naives Schlußwort: Jezt

weiß ich nichts mehr! Auch die allmähliche Versöhnung der Brüder ist mit großer Kunst ausgeführt. Nun bringt ein Diener dem jüngern Bruder Kunde von einer wieder gefundnen Schönen und er verabschiedet sich nebst seiner Chorhälfte abgehend beim ältern; daß dieser hier in „Zerstreuung" fallen soll, dafür seh' ich keine dramatische Nothwendigkeit. Er berichtet dem Chor sein Liebesglück. Für Hindin (Hirschkuh) ist Hinde die richtigere Form. Das Feuer der Erzählung reißt den Dichter in den Reimvers. Die adverbialisch gehäuften Epitheta, die in Schiller's Diczion so characteristisch sind, treten scharf heraus.

Welch kühn verwegen räuberische That! (grammatischer wäre welche)

In der Stelle, wo der Chor dem Fürsten den Schmuck soll einkaufen helfen, braucht er das Wort Bázar in dieser Scansion, wir sprechen das orientalische Wort aber jezt richtiger Basár. Uebrigens ist diese ganze Stelle eine der wenigen, die man im Gedicht als epischen Auswuchs betrachten könnte, und ich würde von den Worten des Chors:

Gebiete, Herr! Wir harren deines Winkes

bis zu des Fürsten Wort:

Ihr aber haltet euch bereit —

die ganze Stelle lieber weglassen, besonders darum weil die an sich sehr zierliche Zeichnung der Bekleidung offenbar zu antik gehalten ist. Prachtvoll ist die folgende Schluß-Unterredung des Chors, die Erinnerung an Wallenstein's Lager klingt hier am deutlichsten. Der Reim Jagden: nachten ist eigentlich würtembergisch, aber auch in Sachsen zu Haus; streng hochdeutsch muß es doch jägden heißen. Zum Schluß wird noch, villeicht etwas zu antik, das drohende Unheil des Fürstenhauses von einem ältern Frevel des Vaters abgeleitet, so daß uns Lajus Geschlecht einfallen muß.

Hier der dritte Theil der Symphonie, das Scherzo, die folgenden spielenden Rhythmen vorbereitend.

Zweiter Act. Erste Scene. Ein Garten mit der Aussicht auf's Meer und seitwerts ein Gebäude. In dem etwas zu langen Monolog der Beatrice muß ich wieder eine Bekanntschaft mit Calderon argwöhnen, zumal entschiedne Trochäen-Partien vorkommen. Sie beginnt übrigens (wie die Jungfrau von Orleans) mit reinen Octavstanzen; in der ersten kommt ein obersächsisch provincieller Reim schleichen: Schweigen. Nach der dritten folgen schöne lyrische amphibrachysche

Rhythmen; sie sind aber nicht dramatisch und würden besser ausbleiben. Dann folgen wieder Octavstanzen; die erste hat einen süddeutsch provinciellen Reim schloß: Looß. Rhythmisch merkwürdig ist die dritte Stanze, ich weiß nicht ob zufällig, es ist aber eine reine Siciliana mit viermal wiederkehrendem Reim und zwar lauter weiblichen Schlüssen; es sind aber zwei überzählige Schlußzeilen angefügt. Dafür hat die nächste Strophe nur sechs, die folgende abgebrochne nur fünf Verse; ich würde diese drei unregelmäßigen Strophen ebenfalls streichen. Jetzt kommen die spanischen Trochäen, aber mit willkürlichen Reimen gebunden. Hier erzählt Beatrice ihr Zusammentreffen mit Don Cesar, und zum Schluß, wo sie in Chorjamben zurückgeht, tritt ihr statt Manuel's Cesar selbst entgegen, dem der Chor auf den Füßen folgt.

Hier stehen wir vor der schwächsten Partie des Stücks, wo das völlig unnatürliche der Erfindung uns vor Augen tritt. Beatrice hat uns oben gesagt, der Prinz habe sie bei jener Leichenfeier mit seinem Flammenauge verfolgt, er selbst sagt, er habe ihre Hand gedrückt, hier wo er sie anredet und der Chor hinter ihm herstürmt, würde natürlich das schüchterne Mädchen davon laufen; der Dichter hat dem vorgebeugt, denn beim dritten Wort heißt es, er ergreift ihre Hand und hält dann seine lange Liebeserklärung; eine Person bei der Hand festhalten, damit sie nicht Reißaus nehme und das anhöre was man ihr sagen will, ist natürlich ein hochcomisches Motiv, das dem Eindruck des lächerlichen kaum entgehen kann; vollends aber in dieser Uebertreibung, daß der eine Theil seitenlang fortspricht und der andre kein Wort erwiedert ist es in der That unerhört. Ohne daß das Mädchen einen Laut von sich gibt, erklärt der Prinz die Schöne für seine erwählte Braut und läuft davon, wahrscheinlich nachdem der Chor sie so umringt hat, daß sie absolut nicht echappieren kann; dieser begrüßt sie bereits als blühende Mutter und Erhalterin des Geschlechts, Beatrice aber, nachdem sie einen Schreckensmonolog in Trochäen eingeschoben, findet endlich doch den Rank zu entwischen. Dann beneidet der Chor dem Fürsten das Vorrecht, sich die schönste Frau beizulegen und bleibt hier zur Wache stehen. Zum Glück ist diese Scene kurz, über ihre Schwäche muß das Ganze hinweghelfen.

Zweite Scene. Könnte wieder in dem ersten Local spielen. Die

Fürstin erklärt jezt den beiden Söhnen, ihnen lebe noch eine Schwester, die der Vater aussetzen ließ, sie aber gerettet habe, jener durch einen Traum erschreckt den ein Araber gedeutet, sie durch einen zweiten beruhigt, den ihr ein Mönch gedeutet. Das ganz parallele beider Träume ist ein rein convenzionelles, geht völlig über das griechische Orakelwesen hinaus, erinnert an den Calderonischen Parallelismus, und in der witzigen Anlage, daß beide Orakel sich widersprechen und doch nachher im Erfolge zusammentreffen müssen, erkennen wir nur eine künstliche Steigerung der Lügen=Orakel, durch welche Macbeth bei Shakspeare zu Grunde gerichtet wird.

Ein sächsisches Condizionale findet sich in den Versen:

Genesen würd' ich einer Tochter, die mir —
— Die Söhne in Liebesglut vereinen würde (für werde)

Indem die Mutter die Ankunft der Tochter ankündigt, kündigen beide Söhne auch der Mutter jeder eine Braut an; der Parallelismus streift auch hier an's comische, indem die Mutter übermüthig sich drei blühender Töchter rühmt, wo doch der Zuschauer längst errathen hat, daß alle drei nur eine und dieselbe Person sind. Der lyrisch gesteigerte vielfach gereimte Ton der Scene führt über diese Klippe hinüber; Don Cesar spricht ein sehr Euripideisches Wort:

Gleichgiltig war und nichtsbedeutend mir
Der Frauen leer geschwätziges Geschlecht.

Da ihm noch zu guter Zeit einfällt, daß er mit der Mutter redet, fährt er fort:

Denn eine zweite sah ich nicht wie dich.

Auch dieser Zug streift hart an's Comische. In der Leichenfeier=Beschreibung kommt die veraltete Form ich sahe vor. Die Beschreibung der Kirchenmusik ist für das sicilische Mittelalter ein Anachronismus, denn ihre Ausbildung ist viel später. Nun kommt aber der Diener mit der Trauerbotschaft, die verborgne Tochter sei von Corsaren gestohlen, worunter Don Cesar Mauren versteht. Dieser eilt sogleich zur Verfolgung; Manuel ist durch den Namen Beatrice betroffen, da erzählt der Diener, sie sei bei des Vaters Leichenfeier gewesen, worüber er sich beruhigt, man sieht, wie der Dichter nachtwandlerisch über der Enthüllung hinwandelt; denn wie Manuel abgeht kommt Cesar zurück,

dem die Mutter das Kloster nennt, das Manuel nicht hören durfte; Cesar will nun seine Braut hersenden.

Nun das Finale der Symphonie, doch so, daß etwa das lezte Presto wegbliebe.

Dritter Act; der Garten wie oben. Der Chor des Don Cesar bewacht den Garten, der Chor des Don Manuel kommt von außen, hinter ihm Edelknaben mit Brautgeschenken. Nun Monostichien-Streit der Chöre. (Der erste Vers hat die harte Consonanz: Platz zu leeren, wo ein tsts zusammenstößt.) Der Dialog ist in Reimen, aber in höchst dramatischer Activität gehalten und muß zum Waffenkampf führen, so daß der eintretende Don Manuel sie trennen muß und Beatricen beruhigt; jezt aber entdeckt er sich ihr als Fürsten von Messina; aber er ist schon von Angst gequält und läßt sich Beatricen's Mutter beschreiben, worin er die seinige erkennt. Wie sie vollends Don Cesar's Stimme hört, fragt er ob sie bei des Vaters Leichenfeier gewesen und die Collision ist am Tage; Don Manuel hat aber keine Zeit zu erschrecken, denn etwas abrupt stößt ihn Don Cesar nieder, der ihn in den Armen seiner Liebsten findet. So ist der tragische Mittelpunct gegeben; Don Cesar sendet durch seinen Chor die ohnmächtige Beatrice der Mutter; dem ersten Chor bleibt die Klage um den Erschlagnen, die den Act in lyrisch prächtigen Versen füllt, worauf sie den Leichnam auf der Bahre wegtragen. Die Klage geht in's Allgemeine:

Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe
Die der Mensch, der vergängliche, baut?

Im folgenden Vers steht in meiner Ausgabe fälschlich umarmet für umarmtet.

Jezt der zweite Theil der Symphonie, der den Trauermarsch enthält.

Vierter Act. Die Halle des ersten Acts; Nacht. Das Gespräch der Fürstin mit dem alten Diener ist villeicht etwas zu geschwätzig für den Schlußact gehalten, bis die Ahnung des Unheils durch den Boten hereinbricht, aber auch er muß wie schadenfroh die böse Neuigkeit mit zweideutigem Vorbericht beginnen. Nun wird die ohnmächtige Beatrice hereingetragen. Die Phrase der Mutter: So sehen wir uns wieder! ist seit dem Don Carlos eine bei Schiller stazionäre

tragische Formel, die aber durch ihre Wiederholung ihre Kraft eingebüßt hat.

Da aber die Fürstin sich Beatricen als Mutter zu erkennen gibt, durchschaut diese die Verwicklung und eh es zur Erklärung kommt, hört man wieder den Trauermarsch von ferne; der erste Chor bringt die Leiche unter dem Klaggesang, der an das Lied von der Glocke erinnert, und die Mutter erkennt den Sohn. Noch einmal kommt das: So muß ich dich wieder finden. Nun erzählt die Mutter die beiden sich wiedersprechenden Orakel und in frechem Hohn schilt sie auf alles Heilige, was eine Reminiscenz aus Sophocles Jocasta im König Oedipus genannt werden kann; der Ausbruch ist etwas wild für diese sonst so idealisch gehaltne Tragödie, aber freilich bühnenwirksam. Aber der Chor ruft: Brechet auf ihr Wunden! weil er den Mörder nahen sieht. Auch zu Cesar sagt die Mutter: Muß ich so dich wieder sehen! Da Cesar jezt in Beatrice die Schwester erkennt, verflucht er sich und die Mutter und gesteht den Mord. Jezt nennt die Fürstin Don Manuel ihren bessern Sohn und nachdem sie noch einmal in die gottlosesten Schmähungen des Schicksals ausgebrochen geht sie ab. Jezt wendet sich Don Cesar an die Schwester; die Mutter hat ihm den Todten vorgezogen, aber von ihr möchte er mit gleichem Schmerz beweint sein, wenn er den Bruder rächt; diese Analyse der Schmerzen hat etwas peinliches, was auf der Grenze des ästhetischen Eindrucks schwebt aber darum nicht erhaben ist. Ein dramatischer Fehler dagegen ist es ohne Zweifel, daß Beatrice, nachdem sie ihn angehört, wie es heißt unschlüssig von der Bühne geht; das ist dem tragischen Schauspieler zumal in der Catastrophe nicht erlaubt; der Dichter scheint es gefühlt zu haben und er hat darum einige Lücken=Striche angebracht, die uns aber etwas comisch an die äußerliche Gestalt der antiken Tragödien erinnern; es macht uns den Eindruck einer künstlichen Ruine in unsern englischen Parken. Der Chor spricht jezt ein schönes Lob auf die Niedrigkeit; der falsche Reim überall: Qual kommt auf Rechnung des schwäbischen Ohrs des Dichters.

Jezt tritt Don Cesar wieder auf und der Dichter hat hier (nach der Montgomery=Scene in der Jungfrau) seine zweite Partie im griechischen Trimeter eingeschaltet. Man könnte sich wundern warum er nicht das ganze Stück in diese Form gebracht hat, aber der Dichter

hat gewiß Recht gehabt, daß er seine tragische Empfindung für mehr modern als antik gehalten hat und wir haben an Göthe's Helena das warnende Beispiel, wie leicht der Dichter durch bloßes Versmaß in den Formalismus hineingerissen wird. Diese Trimeter hier sind aber sehr wirksam und schön. Umsonst bekämpft der Chor des Fürsten Entschluß des Selbstmords. Der Trimeter geht, selten unterbrochen, jezt in den Jambus zurück.

Die Mutter kommt zurück, die Stimme des Bluts fordert, daß er ihr leben bleibe. Etwas verwegen ist es villeicht, daß die Mutter, die kaum vorher so gottlos wider den Himmel gelästert, den Sohn jezt auf die Gnadenbilder verweist, aber schön daß Don Cesar den Trost zurückweist. Als leztes Mittel ruft die Mutter Beatricen herbei; es ist schön daß Don Cesar sich gegen die Versuchung streubt, aber es wäre unendlich schöner wenn er von den Worten an:

Arglistige Mutter! Also prüfst du mich!

nur die vier Verse spräche, denn die sieben andern welche beginnen:

Da steht der holde Lebensengel mächtig

sind durchaus schwächlich und sentimental. Nun will auch Beatrice sterben, was wenig Effect macht aber dem Chor das schöne Motiv eingibt:

O jammervolle Mutter, hin zum Tod
Drängen sich eifernd alle deine Kinder.

Gräßlich dagegen ist Don Cesar's Hohn in den Worten über Beatrice:

Wir mögen leben, Mutter, oder sterben,
Wenn sie nur dem Geliebten sich vereinigt.

Gleichwohl wird Cesar endlich in seinem Entschluß erschüttert, da hat sich der Dichter aber des erlaubten Theaterstreiches bedient, daß im critischen Moment der Anblick des Catafalks mit dem Chorgesang (villeicht einem Motiv aus der Symphonie?) überwältigt sich seinem ersten Entschluß gemäß den Tod giebt.

Doch die Worte:

Ich halte
In meinen Armen was das ird'sche Leben
Zu einem Looß der Götter machen kann

möchte man herauswünschen, da sie für die Schwester nicht passen; man könnte lesen:

Ruft mächtiger selbst als der Liebe Flehn.
Wie? Ich, der Mörder sollte glücklich sein?

Das entscheidende Wort ist:

Das verhüte
Der allgerechte Lenker unsrer Tage,
Daß solche Theilung sei in seiner Welt.

Eine kurze Reflexion des Chors schließt würdig die tragische Dichtung.

In der Jungfrau von Orleans haben wir gesehen, daß der epische Sagenstoff durch einen subjectiv lyrischen Gehalt des Dichters gehoben und zulezt völlig in eine Allegorie der poetischen Kunst verklärt wird. In der Braut von Messina ist das lyrische Element das durchaus herschende; der willkürlich erfundne tragische Stoff ist nur das Fulcrum des lyrischen Gehalt's, es ist Schiller's schönste lyrische Tragödie; die wichtigere Bestimmung dieser Dichtung war aber die, daß er die Seele des Dichters gänzlich von der lyrischen Substanz befreite und reinigte, eh' er sich zu seinem lezten und größten Werke erhob, das der reinen epischen Sagenpoesie ohne alle lyrische Vermittlung angehört und diß lezte Werk ist der Wilhelm Tell.

Wilhelm Tell. 1804.

Schiller hatte in der Jungfrau von Orleans das Fundament seiner historisch-politischen Sympathie ausgesprochen; eine im Volksglauben befestigte Monarchie ist ihm die Grundlage jeder nazionalen Cultur: er hat sich recht energisch als Monarchist ausgesprochen. Es fehlte dazu aber noch das Gegenstück, seine Sympathie für den Staat als Bürger und Hausvater; besonders seit er in Weimar in seinem eignen kleinen Haus sich seinen festen Hausstand gegründet hatte, fühlte er sich als Bürger und Familienvater glücklich und befriedigt, und dieses Selbstbewußtsein des selbständigen Hausherrn sprach sich nun im Verhältniß zur Staatsgewalt als dasjenige aus was man seit Klopstock die liberale Gesinnung zu nennen gewohnt war. So wurde Schiller eine Hauptstüze des Liberalismus in Deutschland, was aber nur mißverständlich mit dem Republicanismus verwechselt worden ist. Dazu gab allerdings der Wilhelm Tell die äußerliche Veranlassung;

weil sich im Wilhelm Tell die Mächte der republicanischen Schweizer und des Hauses Oestreich als Feinde gegenüberstehen und die erste den Sieg davonträgt, und zweitens, weil das moderne Publicum sich dabei der heutigen Schweiz und des heutigen Oestreich erinnerte, so war das Mißverständniß nahe gelegt, Schiller wolle seine Sympathie für die republicanische Verfassung gegenüber der monarchischen in diesem Gedicht bethätigen.

Vor allem hätte man bedenken sollen, daß Schiller damit gegen seine ganze Vergangenheit in Widerspruch geriethe; in den Räubern wird allerdings von Republiken wild in's Blaue hinein radotiert, daneben aber das reichsstädtische Wesen, auch die graubündische Republick nichts weniger als verherrlicht; im Fiesco hat er seiner Phantasie über eine italienische Republik Gestalt gegeben, ihr aber in dem monarchischen Doria ein vollwichtiges Gleichgewicht entgegengesetzt, und in den beiden Fassungen des Gedichts einmal die Republik, das andremal das Herzogthum triumphieren lassen; in Cabale und Liebe wird die Beschränktheit der Monarchie satirisiert; im Don Carlos wird in abstracter Begeisterung von der niederländischen Freiheit gesprochen und Philipp's Tyrannei satirisiert, das vom Dichter erstrebte Ideal ist aber vielmehr eine liberale Monarchie Don Carlos mit dem Ministerium Posa. Im Wallenstein wird eine der historisch berechtigten Monarchie Oestreich sich entgegenstellende Macht als Usurpazion und Verrätherei zu Schanden gemacht. In der Maria Stuart wird trotz der paritätischen Sympathien doch die protestantische Monarchie als berechtigte anerkannt. In der Jungfrau wird einfach, wie gesagt, die französische Monarchie verherrlicht und zwar als Musterbild mittelalterlicher Nazionalität. Zwischen Deutschland und Frankreich giebt es bekanntlich keine Naturgrenze, die Geschicke beider Länder sind daher von Anfang an in einander verschlungen, aus germanischem Blut erhob sich das Frankenreich im Westen, durch romanische Bildung cultiviert sich das östliche deutsche Reich; im Westen schlug endlich die römische im Osten die germanische Sprache vor, aber die Grenzen beider Idiome blieben schwankend und unsicher bis diesen Tag; ebenso die politischen Grenzen zwischen der aufstrebenden französischen Monarchie und dem sich lockernden deutschen Reichsverband; als im sechzehnten Jahrhundert die Glaubenskämpfe kamen, erhielten die Nachbarvölker neue Sympathien des

Interesses, und obwohl am Ende im Westen der Catholicismus im Osten der Protestantismus siegte, so wirkte doch die beiderseitige Nachbarschaft auf Duldung und Mäßigung; das ganz protestantische England ist uns geographisch ferner gerückt, und obwohl wir in neuerer Zeit die sprachliche und literarische Sympathie für England deutlicher empfinden, so ist doch unser sociales und politisches Interesse mit dem gallischen Nachbar näher verwickelt und wir können uns im practischen Sinn dieser Einflüsse nicht entziehen. Aus diesen Prämissen kann man sich villeicht erklären, wie auch Schiller in der Jungfrau gewissermaßen sich mit der französischen Nazionalität identificiert und gegen die englische Partei ergriffen hatte. Im Wilhelm Tell hatte er nun glücklicherweise einen ganz deutschen Stoff erfaßt, den er als Kenner der deutschen Geschichte auf seine historischen Elemente hinauf durchschauen mußte. Die Entstehung oder Fixierung der schweizerischen Verfassungen reicht in eine Zeit, wo die deutsche Nazionalität sich noch im republicanischen Sinne mächtig fühlte, aber in Formen der Lehnsverfassung, der ursprünglichen Aristocratie des Reichthums, was man damals den Reichsverband nannte; die als Reichsstände den Staat constituierenden Glieder bildeten eine aristocratische Republik die ihr Oberhaupt den deutschen König wählte, den hernachmals die italienische Kirche in den Ehrenstand des römischen Kaisers mit dem ererbten Nimbus der römischen Imperatoren versetzte. Zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, wo sich unsre Sage historisch verkörpert, hatte diß Verhältniß nun die Gestalt gewonnen, daß einzelne Reichsstände bereits durch gehäufte Macht präponderierten, die nächstgelegenen incorporierten und damit fortzufahren bestrebt waren, wie es im natürlichen Läuf menschlicher Wandelbarkeit nothwendig ist. Ein solches aufstrebendes Haus, das in der Schweiz mächtig war, war das Habsburgische, aus dem allmählich die östreichische Macht emporgewachsen ist. Dieses Habsburgische Haus, das seinen Ursprung aus dem Aargau nahm, hatte am Vierwaldstädtersee bereits die Stadt Luzern und andere Puncte seiner Landeshoheit und Reichsvertretung unterworfen und bedrohte nun die angrenzenden Districte, wozu die Länder Unterwalden, Uri und Schwyz gehörten, mit ihrer Präponderanz. Darüber entspann sich die Vereinigung dieser Waldstädte wider das aufstrebende Habsburgerhaus. Wir müssen also wohl ins Auge fassen, was die beiden sich politisch entgegenstehenden Parteien unsres Schauspiels wollen und erstreben. Die von Oestreich eingesetzten Vögte,

Geßler, Landenberg, Wolfenschießen haben den Auftrag, die ärmeren Reichsstände dem mächtigeren Nachbar zu incorporieren und diesen Proceß suchen sie durch Bedrängung des schwächern Theils zu befördern; die Reaczion ist die Verbindung der schwächern gegen ihre nächsten Dränger, was durch eine Hoffnung auf Staatsveränderungen sich politisch rechtfertigt. Oestreich als Reichsstand mißbraucht seine temporäre Gewalt des Kaiserzepters zu Ausbreitung seiner Hausmacht, aber das deutsche Reich ist Wahlreich und kann bei der nächsten Vacatur seine Krone einem andern Reichsstand anvertrauen und dessen Interesse kann dem östreichischen entgegensein und die Schweizer in Schutz nehmen. So calculieren die Patrioten unsres Stücks und die Weltgeschichte hat ihre Hoffnungen gut geheißen. Die Sympathie des Dichters steht also hier wie überall auf der Seite des schwächern, dessen Recht als ein gekränktes erscheint, obwohl in der Politik jede einseitige Macht, die ihr Recht durchsetzt, sich die absolute Berechtigung durch den Erfolg behauptet. Oestreich blieb dißmal im Westen im Unrecht während es im Ostem Recht behielt. Nun müssen wir aber wohl im Auge behalten, daß unsre schweizerischen Patrioten nichts anderes im Auge haben, als reichsunmittelbar zu bleiben. „Schwört nicht zu Oestreich, haltet fest am Reich! Ein andrer Kaiser kann ans Reich gelangen" das ist der immerwährende Refrain; statt durch Oestreich vermittelt dem deutschen Kaiser und Reich unterworfen zu sein wollen die Patrioten unmittelbar unter Kaiser und Reich stehen; es ist eine großdeutsche oder Reichspartei, einer kleindeutschen oder östreichischen Partei gegenüber, beide Parteien wollen den Kaiser zum Oberherrn, denn das wissen sie ganz wohl, daß Deutschland's politischer Zustand im Kaiser concentriert und seine Freiheit durch den Kaiser gedeckt ist. Diese Schweizer Patrioten denken so wenig an eine damals noch nicht erfundne Schweizer-Souveränität als gar an eine Cantonal-Souveränität, sie wollen deutsch kaiserlich sein wie bisher. Ihre Souveränität dem Reich gegenüber wurde officiell bekanntlich erst im westfälischen Frieden anerkannt. Es ist also eine gänzliche Begriffsverwirrung, wenn man glaubt, Schiller habe im Wilhelm Tell an eine Collision der modernen Schweizer gegen die moderne östreichische Monarchie gedacht, und sein Stück wolle den Sieg der republicanischen Freiheit gegen Monarchenmacht verherrlichen. Sehen wir die Sache näher an, so verhält es

sich beinahe umgekehrt; der Bund der drei Waldstädte ist hier die politische Basis für den beginnenden Schweizerstaat; er wird mit Anstand behandelt, aber das poetische Interesse ist keineswegs auf ihn concentriert, weil er für die Anschauung und den Dichter ein Abstractum ist. Aller Glanz fällt vielmehr auf das Individuum des Wilhelm Tell, der auf jeder Seite sagt, er habe nicht mitgeschworen, man soll ihn verschonen und aus dem Rathe lassen, er sei der Mann der That, kurz der Mann der sich auf seine Persönlichkeit allein verläßt und sich selbst Recht schafft. Tell ist so eigentlich das Symbol des freien Manns als des Heros der vorhistorischen Zeit, der noch gar keinen Staat bedarf und in der That noch nicht auf dem Rechtsboden steht. Er ist aber dabei das Ideal des tüchtigen Helden, Schüzen und Hausvaters, deren der gesunde Staat vor allem bedarf. In diesem Zwielicht der heroischen Zeit und der historischen Anfänge ist allein eine solche an sich zweideutige Figur möglich; denn während seine Landsleute eine Rechtsbasis construieren, erscheint er im Gegentheil als Repräsentant der Selbsthilfe und des Faustrechts; er wäre ja, wenn der Staat schon fertig wäre, ein gemeiner Meuchelmörder; aber das sind die griechischen Heroen, ein Hercules, Theseus, Ödipus u. s. w. auch gewesen. Das ist die Vortrefflichkeit der heroischen Mythenzeit oder historischen Sage, daß ihre Gestalten, obwohl in historischem Costüm, das zum Theil anticipiert werden muß, sich noch auf rein persönlichem und nicht auf dem fertigen Staatsboden bewegen. Während Johanna die Franzosen durch den Kirchenglauben und Wundersucht zur politischen Begeisterung für die nazionale Monarchie erhebt, werden dißmal die Schweizerpatrioten durch die heroische Energie eines ihnen angehörigen Individuums in ihrer politischen Agitazion gefördert und beide Theile schließen den freiwilligen glücklichen Bund zur künftigen Abwehr des Feindes; wir haben also ein am Schluß fröhliches Ereigniß, aus der Elegie der Jungfrau, wo das Individuum als Opfer fällt, wird dißmal die frohste und seligste Idylle, die der Localität unsres Stücks so homogen ist und ich scheue mich nicht es auszusprechen, was Schiller in einer früheren Periode sich theoretisch als die höchste künftige Aufgabe der Poesie vorgestellt hat, das hat sich in ihm in seinem lezten Werk practisch verkörpern müssen, denn jene Theorie und diese Praxis sind aus Einer Denkerseele hervorgegangen, Schiller war aber mehr zum Dichter als

zum Philosophen organisiert. Darum ist sein Tell seine größte That, das schönste idyllische Schauspiel unsrer Literatur, dem villeicht keine andre etwas ganz anologes entgegenzustellen hat. Shakspeare's Tempest ist ein ähnliches Werk, weil es auch die ganze poetische Kraft dieses Individuums resumiert, es ist aber lyrischer und weicher gehalten, unser Dichter hat einen schönen historischen Stoff mit seiner plastischen Phantasie ergriffen und ist darum energischer. Lobenswerth ist daß auch Schlegel, der sonst in persönlicher Antipathie gegen den Dichter befangen war und an allen seinen andern Werken mäkelt, die Herrlichkeit dieses lezten Werkes in schönen beredten Worten anerkannt hat.

Wir müssen jezt auf die Sage des Wilhelm Tell zurückgehen. Es ist ein wunderbarer Umstand, daß die ersten aufgeschriebnen Documente über den Schweizerbund sich mit dieser eigentlich widersprechenden Figur des heroischen Wilhelm Tell so compliciert haben, daß sie in der Tradizion allmählich ein Ganzes geworden sind. Wenn man an den um 1308 verzeichneten Daten über den Grütli-Bund und den Widerstand gegen die Vögte im Ganzen keinen Grund hat zu zweifeln, so ist doch alles was die Person des Tell betrifft, urkundlich nicht beglaubigt, und es ist unzweifelhaft, daß poetische Intenzionen von Anfang an bemüht waren, jenen merkwürdigen Act der Eidgenossenschaft mit alten urgermanischen, ja indogermanischen Sagen zu combinieren und für die Erinnerung zu verherrlichen. Man hat unter den classischen Sagen auf Bellerophon verwiesen als einer analogen Dichtung und hat mit seinem Namen auch den des Tell parallelisiert. Auf diese vagen Analogien wollen wir hier nicht eingehen; unzweifelhaft ist aber, daß im scandischen Palnatoke das unverkennbare Spiegelbild unsers Tell vorgebildet ist und auch dieser Name klingt an den schweizerischen an. Der Pfeilschuß des Vaters vom Kopfe des Sohns ist uns aus einem Öhlenschlägerschen Schauspiel bekannt; ich habe das Stück 1826 in Copenhagen auf der Bühne gesehen. Es ist aber schon unter Einfluß des Schiller'schen Stücks geschrieben. Schlegel bemerkt mit Recht, daß Schiller einen Theil seines Effects der plastischen Darstellung dieser Ereignisse in Johannes Müller's Schweizergeschichte verdanke; er hätte aber beisetzen sollen, daß Müller seinerseits wieder der alten Chronik von Tschudi verpflichtet ist und ihm seine alterthümliche Treuherzigkeit verdankt, die dem Stoff so homogen ist. Bekannt

ist ferner, daß Göthe auf seinen Schweizerreisen in jüngern Jahren sich ein episches Gedicht Wilhelm Tell imaginierte; nach dem wenigen was er darüber verlauten läßt, wäre es aber kein für ihn günstiger Stoff gewesen; das schönste was Schiller hineinlegt, ist daß das Vatergefühl den Mittelpunct der ganzen Dichtung ausmacht; Göthe hat aber nie eine so glückliche Ehe erlebt wie Schiller und konnte ihm diesen Inhalt nicht ertheilen; vollends die politische Seite der That mußte Göthe's Natur abstoßen; es fehlte ihm das heroische Pathos, auf das hier alles ankam. Es ist mir nicht zweifelhaft, daß Göthe's Mittheilungen in Schiller den Plan zur Reife brachten und daß Göthe mit Absicht den Stoff auf ihn übertragen hat, da er ihn für sich nicht brauchen konnte; hat er doch nach seinem eigenen Zeugniß es mit den Kranichen des Ibycus und andern Stoffen ebenso gemacht. Was man besonders bewundert hat, die große Localwahrheit, und daß doch Schiller nie in der Schweiz gewesen, erklärt sich zum Theil durch die zahlreichen Abbildungen, die sich von diesen Gegenden leicht auftreiben ließen, durch das genaue Studium der Quellen, hauptsächlich aber durch die mündlichen Beschreibungen, die ihm nicht nur Göthe, sondern auch seine Frauenzimmer machten, die sich in der Schweiz aufgehalten hatten. Ich kann diß persönlich bezeugen; ich hatte im Herbst 1824 zum erstenmal die Schweiz durchwandert und um Weihnachten desselben Jahrs hab' ich wie schon erwähnt auf dem Wege von Heidelberg nach Stuttgart Frau von Schiller auf dem Lande besucht; ich sprach von meiner Ferienreise und Frau von Schiller nahm dabei Gelegenheit mir zu erzählen, wie sie und ihre Schwester Wolzogen die früher gesehenen Gegenden Schiller lebendig zu machen sich bestrebt haben. Von meiner grammatischen Grille hingegen, den dreiactig abgekürzten Wilhelm Tell in die deutsche Schweizersprache zu übersetzen, habe ich anderwärts gehandelt und will hier nicht auf dieselbe zurückkommen. Wir wollen uns jezt bemühen, die großen Schönheiten der herrlichen Dichtung in ihren einzelnen Scenen nachzuweisen. Es verlohnt sich dißmal mehr als sonst der Mühe ins Detail zu gehen.

Was den secundären Gebrauch der andern Künste betrifft, die Schiller zur Anwendung bringt, so sind einmal drei Musikstücke zu nennen, wovon das erste längste aus einer bekannten Kuhreigenmusik mit Variazionen entstanden ist, das zweite ist ein kleines Schützenlied

das Tell's Knabe singt, das dritte ist ein Vers eines Sterbliedes, welches die barmherzigen Brüder beim Tod Geßler's singen. Außerdem wird aber auch Orchestermusik verlangt.

Viel wichtiger sind die plastischen Effecte, welche sich aus der romantischen Natur ergeben, auf der seine Localsage spielt, der Dichter hat sich hier ganz von der Phantasie leiten lassen, und auf die reale Möglichkeit der Bühnendarstellung kaum Rücksicht genommen, ja es sieht fast aus, als ob er einen Hohn über das kleinliche Maschinenwesen der Bühne ausgösse und dem Theater die Aufführung verleiden wollte. Denn welches Theater könnte die Dinge leisten, welche hier von der Natur verlangt werden? Da ist See und Hochgebirg in jeder Beleuchtung, Mondregenbogen und Sonnenaufgang, Staubbäche, Gletscher, Felsenthore, gebaute und wieder eingerissene Burgen, fahrende Nachen und Reitpferde u. s. w. Uebrigens ist auch durch die große Zahl des Personals jede Aufführung des Stücks auf einer kleinen Bühne unmöglich gemacht.

Erster Act, erste Scene.

Wir befinden uns am See im Urnerland, ungefähr in der Gegend des Grütli. Der Gesang des Fischerknaben, Hirten und Alpenjägers ist villeicht etwas zu idealisch für die Realität des Stücks gehalten aber wie gesagt durch eine gegebene Musik veranlaßt. Der erste Vers ist volksmäßig wie Göthe's Fischer-Ballade, die andern sind plastisch beschreibend. Der idyllisch friedliche Character ändert sich mit dem Dialog und Sturmesausbruch.

Kunstausdrücke und Dialectsworte spielen jezt ihre Rolle. Ob das Wort Nau für Schiff germanisch oder entlehnt, ist noch im Zweifel. Der Firn ist eigentlich der alte vorjährige Schnee, dann der Schneegipfel. Den Berg Mythen würden wir wohl richtiger miten oder hochdeutsch Meiten schreiben. Wir bemerken die kecke Freiheit mit der Schiller seine Jamben construiert, indem er wie in der Jungfrau im Anlaut oft überzählige Silben stellt z. B.

Meine Schafe fressen
Mit Begierde Gras.

In der Stelle: Das Thier hat auch Vernunft ist die Verwechslung mit Verstand volksthümlich und nicht philosophisch anzufechten. Nun kommt Baumgarten; Alzellen und Wolfenschieß liegen oberhalb Stanz

in Unterwalden nid dem Wald; wenn aber der Burgvogt in Roßberg sitzt, so ist darunter wahrscheinlich die Ruine Rozberg am Alpnacher-See gemeint, denn der Roßberg liegt gegenüber im Schwyzerland und kann hier nicht gemeint sein; Schillern klang wahrscheinlich Rozberg nicht ästhetisch, das Wort möchte vom keltischen roc, rots, rocher zu leiten sein. Daß hier der reiche Wüstling und Ehbrecher seine schwer gemeßne Strafe erleidet, hängt mit den Grundgedanken des Stücks zusammen. Der Föhnwind oder Scirocco wird wohl richtig auf's indische pâvanas der reinigende oder Feuerwind bezogen. Nun kommt der Tell, er wohnt zu Bürglen bei Altdorf in Uri; daß Tell sogleich als Heros, als rettende Macht sich exponiert ist vortrefflich gedacht.

Zweite Scene. Steinen bei Schwyz, vor Stauffacher's Haus. Er verabschiedet sich von einem Freund, der die politische Situazion berührt und dann folgt ein Zwiegespräch mit der Frau. Dieses Ehpaar ist idealisch zierlich gehalten, der Mann besonnen, fest, wohlhabend, die Frau kühn und halbmännlich, sie stachelt den Gemahl zum Aufstand und ist entschlossen im schlimmsten Fall ins Wasser zu springen, was doch nur eine Frau sagen kann, die keine Kinder hat und so ist sie auch gedacht. Characteristischer für eine heroische Frau ist villeicht noch der Vers:

Wüßt' ich mein Herz an zeitlich Gut gefesselt,
Den Brand würf' ich hinein mit eigner Hand.

Daß der entzückte Gemahl in seiner Frau Umarmung stürzen muß, gehört zu den alten hyperbolischen Bühnenanweisungen, die Schiller nie losgeworden ist. Am Schluß der Scene führt noch Tell den geretteten Baumgarten zu Stauffacher. Solche abrupte Partien, wie zu Anfang und Schluß der Scene sind ganz naiv episch aufgefaßt und setzen sich kühn über alle dramatische und Theater Convenienzen weg.

Dritte Scene, nach der Anweisung bei Altdorf, aber eine Feste Zwing Uri liegt als Ruine bei Amsteeg, die Reuß aufwerts; wieder eine ganze Bühne voll Volks an der Arbeit, Schiller schreibt Twing, noch älter wäre dwing. Ein Ausrufer bringt das Mandat wegen des Huts; Tell spricht gegen Stauffacher seine Abneigung wider Berathung und Intrike aus; zum Schluß wird wieder abrupt Bertha als Volksfreundin eingeführt.

Vierte Scene und Schlußscene des ersten Acts. Bei Tell's Schwie-

gervater in Uri; er hat den flüchtigen Unterwaldner Melchthal bei sich verborgen. Wieder eine überzählige Silbe:

In die Seele schnitt mir's —

Der Besuch Stauffachers bei Fürst ist patriarchalisch zierlich; eine prägnante Bedeutung liegt in dem Prädicat angenehme Wirthin; auch Sorel in der Jungfrau braucht das Adjectiv so. Nachdem Stauffacher die Blendung von Melchthals Vater gemeldet stürzt dieser heraus und nun ist der Act auf der Höhe des Pathos angelangt; die Analyse des Augenlichts ist freilich nicht im idyllischen Sinn dieser Landleute aber dem lyrischen Feuer unsres Dichters gemäß. Mehrmals hat Schiller in diesem Stück den Genitiv Schmerzens, der der verführenden Analogie des Neutrum Herzens nachgebildet ist, für Schmerzes. Die Orte Brunnen und Treib liegen sich gegenüber am See, unweit dem Grütli, das Schiller der Etymologie reuten gemäß, ohne das Composizions-ge Rütli schreibt. Der Act schließt damit, daß die drei Männer sich die Hände reichen und den Bund der drei Landschaften damit einleiten.

Zweiter Act, erste Scene.

Beim alten Freiherrn von Attinghausen; dieser Edelhof liegt jenseits der Reuß bei Altdorf; sein Neffe Rudenz schreibt sich nach einem Ort zwischen dem Sarner und Lungernsee. Der alte Attinghaus soll das alte Patriarchenthum des Landes repräsentieren, was prächtig ausgeführt ist; Rudenz bildet den Gegensatz; der junge vom Glanz der Höfe verführte abtrünnige Adel.

Ein grammatisch ungewöhnlicher Ausdruck ist:

Doch um den mächtigen Erbherrn wohl verdienen

im Sinne von: sich verdient machen. Auch weiß ich nicht ob die Betonung Favénz genau ist; die Namen Bregenz, Brienz, Rudenz, Coblenz betonen die erste Silbe; daher viele auch Florenz so sprechen.

Zweite Scene. Nun folgt die große Rütliscene, welche zugleich das Final des zweiten Acts bildet. Sie beginnt in der Nacht.

Die Unterwaldner steigen zuerst von dem Berge herab, dann kommen die Schwyzer im Nachen angefahren. In Melchthal's Bericht über seine Unternehmung kommen wieder die gehäuften Anlautssilben vor:

Von den Wänden langten sie die rostigen Schwerter.

Das Wort Gletscher ist unzweifelhaft von glacier, glacies gebildet.

Unter den Verschwornen werden auch eigne Leute, Leibeigene des Klosters Engelberg genannt. Zulezt kommen die Urner. Sigrist ist eine germanisierte Form aus Sacristan. Die nun folgende „Landsgemeine" wird nach allen Formen und etwas diplomatisch ausgeführt; ob sie dem Schweizer von der Bühne herab gefallen kann, ihm nicht eher wie eine Profanazion erscheinen muß, ist eine andre Frage. Wenn sich aber hier schon auf alte Bücher bezogen wird, so ist der Ausdruck wohl etwas unbestimmt. Nun erzählt Stauffacher die alte Tradizion der Einwanderung der Schweizer aus Scandinavien; mich dünkt, der Hauptanhaltspunct für diesen Mythus liegt in der Ähnlichkeit der Namen Suecia Schweden und Schwyz Schweiz; Mone leitet Helvetia von keltischem hyll wild und gwydd Wald (gwydd das deutsche witu Holz) und vermuthet aus dem zweiten, das in der Composizion hyllwydd in wydd erweicht wird, sei mit einem villeicht genitivisch vorgeschlagnen S der Namen swyd, svit, Schwyz entstanden. Zugleich mochte man sich bei der Ausbildung des Neuhochdeutschen erinnern, daß die Schweizer wie die Scandier die alten Längen û, î, ü erhalten haben, die der Deutsche diphthongiert und das gab einen neuen Anhaltspunct die Schweizer mit den Scandiern zusammenzuknüpfen; es kann aber niemand leugnen, daß die heutige Schweizersprache der reinste Abkömmling des alten Frankenstammes ist. Hier kommen wieder die vollen Vers-Anlaute:

Mit dem Schwert sich schlagend durch das deutsche Land.

Das Hauptgewicht wird hier darauf gelegt, daß die Schweizer sich freiwillig dem deutschen Kaiser unterworfen haben; ganz schirmlos konnte in diesen Zeiten doch keine einzelne Landschaft existieren, sie hatten also nur die Wahl, unter wessen Schuz sie treten wollten, wie der Dichter selbst sagt:

Denn herrenlos ist auch der Freiste nicht.

Das Wort Heribann hat der Dichter in der althochdeutschen Form gewagt. In den Worten:

seine ew'gen Rechte
Die droben hangen unveräußerlich —

werden wir etwas zu sehr an die Schlagwörter der französischen Revoluzion erinnert. Der Pfarrer provociert hierauf ein Gesez wider Oestreichs Hausmacht. Dann berichtet der Abgesandte an den Kaiser,

der zu Rheinfelden schnöd abgewiesen worden; an dieser Stelle ist die Fabel mit dem Herzog Johannes von Schwaben, nachherigen Mörder Kaiser Albrechts in Verbindung gebracht. Auch schließt sich die Handlung hier an die Tellsfabel an, indem bemerkt wird, unter den Vögten sei vor allen Geßler zu fürchten und sie auf einen glücklichen Zwischenfall seinethalb sich vertrösten. Mit dem Sonnenaufgang macht die Scene einen theatralischen Abschluß. Die alterthümliche Sprachform Genoß-same für Genossenschaft ist anzumerken. Der Dichter spricht übrigens hier auch von einer Orchestermusik, die in den Actschluß einfällt.

Dritter Act, erste Scene.

Diese Scene ist fast ein selbständiger Mimus und lieblichste Idylle. Dem pathetischen Ehpaar Stauffacher gegenüber ist hier eine lebensfrohe Familie, und ich kann mich des Gedanken nicht erwehren, Schiller hat sich die Freude gemacht, ein wenig seine eigne Familie zu porträtieren. Der in poetischer Metapher durch die Welt umschweifende Poet, die sorgliche ängstliche Hausfrau und die beiden Knaben, der aufgeweckte Walther und verschlossene Wilhelm sind die leibhafte Frau von Schiller und der kleine Karl und der kleine Ernst, wie ich sie selbst noch als Knaben gekannt und mit ihnen gespielt habe. Man könnte auch glauben Schiller habe in diesem Mimus die Adoniazusen des Theocrit nachgeahmt, falls er diese überhaupt gekannt hat; die Scene beginnt mit einem muntern Schützenliedchen, das der ältre Sohn (Schiller's spätrer Sohn Oberförster) singt, dann kommt die ängstliche Mutter und dann ist eine episodische kleine Erzählung eingeschaltet, wodurch die Scene mit der dramatischen Handlung in einige Verbindung gebracht ist, so daß dieselbe gleichsam den festen Kern der Scene bildet wie das Gesangstück bei Theocrit, der Mimus aber den werthvollern Rahmen dazu. Dieses leichte Bild einer reinen glücklichen Ehe ist jedenfalls dem Dichter aus der tiefsten Seele geschrieben. Hier kommt auch das schwierige Wort Lawine zuerst vor, das unser Dichter in seinem Berglied auf das Etymon Löwin zurückführt, wozu die schweizerische Form löui, löuino, dem alten léwwina verführen kann; mit dem französischen avalanche kann das Wort kaum zusammenhängen, zweifelhaft ist nur, ob es von lateinischer Wurzel oder einem deutschen Wort lauen aufthauen zu leiten ist.

Zweite Scene. Sie macht gegen die vorige einen gewaltigen Contrast und man hat sie fast allgemein als die schwächste Partie des Tell getadelt, eine Vergleichung mit der Episode von Max und Thecla im Wallenstein ist aber sicher sehr ungerecht. Was an dem Stück widerlich ist, ist das, daß dieser Junker Rudenz eine zu schwächliche und unselbständige Rolle spielt, früher dem alten Oheim gegenüber sprach er barsch seine Sympathie für Oestreich aus und hier erfahren wir daß bloß die Liebe ihn blind macht, dazu muß das Fräulein ihn erst selbst über sein eignes Interesse aufklären, woraus wir klar sehen, ein solcher Junker kommt ganz unbedingt unter den Pantoffel dieser Frau, was zu comisch klingt, um die rein idyllische Stimmung des Gedichts nicht zu stören. Obwohl auch hier eine reine Ehe geschlossen wird und der Adelstand in dem Bilde des werdenden Gemeinwesens nicht vergessen werden durfte, so spielt er doch in dieser idyllischen Republik eine untergeordnete Rolle und die Scene ist zum Theil in sentimentaler Geschwätzigkeit aufgegangen. Auch werden wir in dem Vers

Da seh' ich dich — den Freien und den Gleichen

gar zu deutlich an die liberté et égalité erinnert.

Dritte Scene. Bei Altdorf. Dafür haben wir jetzt die erste drastische Meisterscene, die die Sage selbst in die Mitte stellt und in dieser Behandluug des höchsten Bühneneffects sicher ist. Man darf villeicht diese Scene als das dramatische Meisterstück Schiller's betrachten, denn ein sagenhaft mittelalterlicher Stoff läßt sich unmöglich plastischer, naiver und zugleich beredter in Scene setzen als hier geschehen ist.

Zuerst die beiden Söldner die bei dem Hut Wacht stehen, sind beinahe comisch gehalten; das alterthümliche Wort Verdrieß fällt auf. Noch comischer sind die höhnischen Weiber. Dagegen Tell mit seinem Knaben spielt hier sein persönliches Idyll weiter, der Vater belehrt den Sohn aus der nächsten Anschauung, wie es naturgemäß ist, er schiebt abergläubisches sanft beiseite und erweckt die Lust an der Heimat. Tell, der früher auf der Scene war, als der Befehl wegen des Huts verkündigt wurde, stellt sich hier mit den Worten „Was kümmert uns der Hut" ganz unwissend; der Dichter will ihn wohl zerstreut und auf Kleinigkeiten nicht merkend erscheinen lassen, doch ist das Motiv nicht deutlich genug ausgesprochen, obwohl er nachher zur Entschuldigung sagt, es ist aus Unbedacht geschehen. Da sie Tell

verhaften wollen entsteht ein Bürgeraufruhr und unglücklicherweise muß der Landvogt des Weges kommen. Ich bemerke noch die schwierige Sprachform

Schrei, daß du berstest, Schurke!

Bersten mußte im Indicativ birstst oder birstest lauten was einigermaßen comisch klingt weil es an bürsten erinnert, Schiller hat darum besser die Conjunctivform gewählt, obwohl streng grammatisch dieses daß keinen Conjunctiv regieren kann. Auch in Geßler's Wort: Du trittst vor! vermuthe ich, daß der Dichter zuerst den hergehörenden Imperativ Du, tritt vor! geschrieben hatte, seinen Frauenzimmern wird aber das imperativische tritt ungewöhnlich vorgekommen sein und er hat wie immer nachgegeben und schwächeres trittst corrigiert. Einen gehäuften Anlaut finden wir wieder in dem Vers:

Diesen Mann ergriff ich über frischer That.

Ein schwieriger Vers ist ferner Tell's Wort:

Wär' ich besonnen hieß' ich nicht der Tell.

Schiller's ältere Tochter fragte mich einmal um die Meinung dieses Verses und ich konnte ihr keine ganz genügende Auskunft geben. Nach ähnlichen Stellen bei Schiller zu schließen (man erinnere sich der vorbedeutungsvollen Namen Piccolomini und Eger im Wallenstein) muß er meinen: der Name Tell hat sich im allgemeinen Volksbewußtsein schon mit Verwegenheit identificiert, daß beide Worte gleichsam synonym geworden; schwieriger ist zu glauben, der Dichter habe auch an die Etymologie seines Tell und die Analogien des Palnatoke, Bellerophon oder gar an ein Etymon wie τέλος oder τῆλε gedacht, was ja im Munde des Landmanns gar keinen Sinn hätte. Bis hieher ist die Scene voll heitern Lebens und streift bis ans comische; wie aber Geßler die Proposizion mit dem Apfelschuß auf die Bahn bringt, ist die Peripetie gegeben, allgemeiner Schrecken, Tell unmittelbar in's tiefst Pathos des Vatergefühls hineingerissen.

Sein schönes Wort

Herr, ihr habt keine Kinder!

ist allerdings eine bewußte Nachahmung des Macbeth'schen He has no children, aber hier völlig am Platze. Ein niedlich idyllisches Motiv ist die kindliche Herzhaftigkeit und das feste Vertrauen des Knaben auf die unfehlbare Hand des Vaters. Wir werden hier erinnert, daß der

Armbrustschütze Tell auch einen Köcher führen muß aus dem er einen zweiten Pfeil in sein Goller steckt. Nun ermannt sich der von Bertha gewonnene Rudenz und spricht mit ritterlicher Kühnheit vor dem Landvogt; es ist dramatisch vortrefflich gedacht, daß über dem Pathos und Zorn der beiden der sonst undramatische Kampf Tells mit sich selbst dem Zuschauer entzogen wird, bis der Schuß geschehen ist. Daß Tell nach gethanem Schuß, wie er den Knaben umarmt, kraftlos zusammensinken soll, dünkt mich wieder Uebertreibung der Bühnen-Anweisung; Schiller ist darin immer schwächer als in seinen Reden und an die halte man sich allein. Der Pfarrer wagt ein keckes Wort gegen Geßler, der den Schuß veranlaßt, das aber durchgeht. Der höchste Moment der Scene ist übrigens der, wo Tells in sich gedrängter Schmerz sich gewaltsam Bahn macht in der Drohung des zweiten Pfeils gegen Geßler. Damit ist die Sagenhandlung weiter geleitet.

Vierter Act, erste Scene.

Wir sind jezt am Fuß des Arenbergs über der Tellen Platte. Der Ort Fluelen lautet alt und schweizerisch mit dem Diphtong fluëlen, was man hochdeutsch in flülen übersetzen müßte, aber niemals fluëlen. Schön ist die Beschreibung des Sturms, auch die Form kommlich zu bemerken, die im Sinn etwa wie in der Wurzel mit unsrem bequem zusammenfällt; das Wort ist alt und hat sich im Englischen comely erhalten. Das Pathos des gemeinen Fischers geht hier villeicht ein wenig über die Grenze seines Standes, es wäre dramatischer wenn einer den Sturm schilderte, dem er nicht etwas alltägliches sein muß wie diesen Leuten. Ein überfüllter Vers ist

Ich bete
Für den Tell —

Die Fluh alt fluoχ ist Fels; das Wort gähstrotzig hat aber Schiller wahrscheinlich aus dem schweizerischen Wort stotzig gebildet, welches groß, stark bedeutet und das er auf das Etymon strotzen bezog. Der Grans oder Granse heißt Schiffsschnabel, sowohl am Vorder- als Hintertheil. Zu Schillers prachtvollsten Versen gehören gewiß:

Daß solch ein grausam mördrisch Ungewitter
Gählings herfürbrach aus des Gottharts Schlünden.

Dann das alterthümliche Wort hiebannen, der Chronikstyl ist aus der Erzählung unverkennbar. Die Form der Conjunczion in:

Bis daß wir vor die Felsenplatte kämen

ist volksthümlich aber das daß ein unschöner Pleonasmus; auch ist das Condizional kämen nicht ganz correct, wie das gleichfolgende sei beweist. Daß Tell seinen Plan dem Fischer und dem Publicum nicht voraus mittheilt, ist natürlich.

Zweite Scene. Schloß Attinghausen.

Der uralte Freiherr ward in das Stück eingeführt, um die Patriarchenzeit zu preisen, den volkstreuen Adel zu repräsentieren und dann mit der Aussicht auf eine glückliche Zukunft zu sterben; hiezu ist diese schöne elegisch-idyllische Scene entworfen. Zuerst ist die Scene durch das Pathos von Tell's Gattin bewegt, die ihr Kind wieder sieht und sich die Gefahr ausmalt in der es schwebte; sie läßt sich sogar zu Vorwürfen gegen Baumgarten und die andern Freunde hinreißen, die ihren Mann nicht retten konnten. Ein überfüllter Vers ist

— in den Nachen sprang er, Weib
Und Kind vergaß er —

Der erwachende Freiherr fragt nach Rudenz. Wo er von seinem Zustand spricht

Der Schmerz ist Leben, er verließ mich auch —

dürfen wir sicher sein, daß der edle Dichter an seinen eignen Körperzustand gedacht hat; er sagte einmal im Theater zu Frau von Wolzogen, auf der einen Seite der Brust, wo er vorher einen Schmerz gefühlt, fühle er jezt gar nichts mehr; der eine Lungenflügel war jezt verzehrt, worüber Schiller als Arzt in keinem Zweifel sein konnte. Attinghausen wird vor seinem Tode mit der Aussicht auf die Erhebung des Landes getröstet; er scheidet beruhigt: Es lebt nach uns, sagt er. Dann spricht er als Sterbender sehr schön im Sinn eines Hellsehers, wie die Jungfrau von Orleans, von künftigen historischen Ereignissen, er sieht die Schweizerrepublik sich erheben, sieht unverkennbar die künftige Schlacht bei Sempach mit Winkelried's Heldentod im Geiste voraus. Es ist ein kleiner Theaterstreich, daß Rudenz erst nach dem Tod eintrifft, giebt aber als eine Gewöhnlichkeit dem Stück einen großen Zug von Lebenswahrheit und zugleich ist es ein schönes Pathos für den Neffen, daß der Oheim sein reuig Herz nicht mehr gesehen. Ru-

denz versöhnt sich in Melchthal jezt mit dem Bauernstand und nimmt sie beim Wort, da er um Hilfe für seine verschwundne Braut rufen muß. Nun soll noch vor beschloßnem Termin der Ausbruch erfolgen und die festen Schlösser erobert werden. Die Schlußverse sind etwas zu hohles Pathos. Das Präteritum schwor für schwur kommt mehrmals.

Dritte Scene. Jezt kommt die zweite dramatische Haupt- und Prachtscene des Stücks, die sich mit Tells großem Monolog eröffnet. Wir sind in der Hohlgasse bei Küßnacht. Ueber Tell's That als heroische Selbsthilfe und Nothwehr, die nicht mit Meuchelmord zu verwechseln, haben wir uns schon ausgesprochen. Diß sucht der Monolog des Helden sich klar zu machen. Das abstracte „du Bringer bittrer Schmerzen" für schmerzenbringender Pfeil ist wieder auffallend. Gratthier ist nach Stalder die Gemse, von Berg-Grat abzuleiten. Jezt folgt ein heiter idyllisches Motiv mit dem Hochzeitszug. Ein Ruffi, sollte eigentlich eine Rüffi heißen, ein Erdglitsch oder Bergsturz. Die Scene ist frei belebt durch die zufälligen Reden Tells mit dem Flurschützen, Armgards, eines Vorübergehenden und des Lanzknechts. Daß Geßler und der Stallmeister hier zu Pferd erscheinen müssen, gehört eigentlich auch zu den Verhöhnungen der Aufführung, kann aber nicht wohl anders dargestellt werden, weil die Bäurin Armgard das Motiv nothwendig macht, indem sie ihre Kinder vor die Pferde wirft; vortrefflich ist wieder der Tyrann Geßler gemildert durch den Ausdruck

— oder ich
Vergesse mich und thue was mich reuet.

Der Mord erfolgt. Ein schönes Motiv ist es, den Act durch den Gesang der barmherzigen Brüder abzuschließen. Hier wird nun angenommen, Tells That sei mit dem Angriff auf die Burgen durch Rudenz, Melchthal und die ihrigen ungefähr zusammengetroffen, was mit dem nächsten Aufzug vollzogen ist und die That Tells wird dann als eine bekannte vorausgesezt; diß kann der Zwischenact und die epische Haltung des Stücks entschuldigen.

Fünfter Act, erste Scene.

Die Scene beginnt mit dem Triumph des Volkes vor dem Zwing-Uri des ersten Acts, das sie zerstören. Ein schönes Motiv ist ferner Melchthals Erzählung, wie er und Rudenz die eingeschloßne Bertha aus den Flammen getragen, theatralisch freilich im Moment des Ein-

sturzes. Aber die Sorge, ob der Kaiser nicht die Gewaltthat rächen werde, wird nun abgeschnitten durch die schauderhafte Nachricht seiner Ermordung durch Herzog Johannes seinen Neffen; es ist eine rührende Naivität des Dichters, daß er die Nachricht melden läßt durch einen glaubenswerthen Mann, Johannes Müller von Schaffhausen, da der Historiker des Namens seine Hauptquelle für das Stück war. Die Genossen des Herzogs sind noch sehr bekannte deutsche Adelsnamen (Palm, Degenfeld.) Vindonissa ist die alte Heidenstadt, die in der Nähe der Habsburg gelegen haben soll. Die Erzählung des Mords ist im reinen Chronikstyl. Daß die Mörder nach der That auf fünf Straßen auseinanderstieben ist völliger Zug der Volkssage. Aus der zufälligen Unthat ziehen die Schweizer Vortheil, ein Graf von Luremburg soll Kaiser werden, er bedarf der Freunde und wird sie gegen Oestreich schützen; darum wird jezt der Reichsbote abgewiesen, der von den Schweizern Rache an den Mördern verlangt. Zum Schluß wird beredet, dem Helden Tell bei seinem Haus ein Hoch zu bringen.

Zweite Scene. Tells Haus.

Der Mimus des dritten Acts wird hier fortgesetzt, die Mutter in Freude mit den beiden Knaben; das mittelalterliche Bild wird durch die Erscheinung des Mönchs in der Thüre plastisch vollendet. Das ahnungsvoll schreckhafte was die Frau vor ihm anwandelt, ist äußerst wirksam gedacht; ein Meisterzug aber ist der Vers, wo der eintretende Tell nach der Mutter fragt und der kleine Walther erwiedert:

Da steht sie an der Thür und kann nicht weiter.

Ich habe schon gesagt, daß ich in Frau Tell das Porträt der Frau von Schiller erkenne, dieser eine Vers characterisiert sie besser als — eine ganze Biographie. So viel vermag das Genie. Man suche doch ein ähnliches Motiv im gesammten Shakspeare! Uns kommt zwar leicht der Verdacht, eine Bäurin des vierzehnten Jahrhunderts könne nicht so nervenschwach gedacht werden wie ein gnädiges Fräulein aus dem achtzehnten; das ist aber ein sehr lächerliches Vorurtheil unsrer Bildung; weibliche Natur ist unter allen Verhältnissen die nämliche. Aber diese Idylle wird jezt unterbrochen durch den Mönch, den Tell alsbald als den Parricida erkennt. Effectvoll ist Tells Schrecken und das Wort zur Frau:

Die Kinder dürfen es nicht hören.

Die Eroberung der Burgen geschah nach der Chronik um Neujahr 1308, der Königsmord am ersten Mai des Jahrs; beide Ereignisse ließen sich also im epischen Sinn sehr leicht combinieren und für Schiller war der Gegensatz beider Mordthaten höchst wichtig ja nothwendig, um den gemeinen eigennützigen Meuchelmord des Prinzen gegen die heroische Nothwehr seines Helden zu contrastieren. Sehr schön ist auch ausgeführt, wie er sich des Gefallnen dennoch erbarmt und ihn Rom zu weiter fördert. In dem Vers

Der Wanderer den die Lawine begraben

könnte man vermuthen, Schiller habe Wandrer und nach deutscher Form láuine scandiert. Die Brücke welche stäubt ist die Teufelsbrücke, deren Namen der Dichter wie es scheint vermeidet; dann wird das Urner Loch umschrieben.

Nachdem Parricida entlassen ist, folgt die Schlußscene nach des Dichters Angabe als ein fast ganz auf plastische und musicalische Effecte berechneter Opernschluß. Tell wird ein Hoch gebracht und Bertha reicht dem Rudenz die Hand; das Stück schließt, unmittelbar nach einem tragischen Motiv, mit einer fröhlichen Heirath, aber nicht als Comödie, sondern als die schönste dramatische Idylle die je geschrieben worden.

Der Grundgedanke des Wilhelm Tell ist Verherrlichung des selbständigen selbstbewußten Bürgerthums und in diesem Sinn ist es ein republicanisches, wenn man will auch democratisches Werk, was aber anderseits wieder als Aristocratie des reichen Bauernstandes angesehen werden kann. Es soll der Bürger vor allem als Hausvater, als Gatte und Schützer der Familie hervortreten. Der Quell jeder Bürgertugend ist eine glückliche keusche Ehe, so läßt sich das Motiv formulieren; der ausschweifende sittenlose Theil des Adels wird aus dem Lande gejagt, die sittenreinen Geschlechter schließen sich dem untern Stande zu gemeinsamer Landesvertheidigung an. Da aber die Ehe der Mittelpunct ist, so sind drei weibliche idealische Gestalten, Bertha, Gertrud und Hedwig gleichsam als die symbolischen Repräsentanten der dreifachen Qualität der Braut, Gattin und Mutter in die Mitte des Bildes gestellt. Alles übrige was handelt ist der Mannesarbeit zugewiesen.

Mit Wilhelm Tell hatte Schiller seine poetische Mission vollendet, ganz Deutschland jubelte ihm Beifall, seine Feinde verstummten und

was sonst an seinen Werken gemäkelt worden, hier strich man die Segel, wie es die Schlegel'sche Critik im wahrhaft nazionalen Sinn ausgesprochen hat. Daß die deutschen Schweizer noch ein Local-Interesse für das Werk mitbrachten ist natürlich; es kostete sie aber eine kleine Ueberwindung, die reine Naivität ihrer als historisch verehrten Sage mit dem Feuer des Schiller'schen Pathos combiniert zu denken und nur allmählich gewöhnten sie sich an diese idealisierte Form der Sage. Für uns ist die von Zeit zu Zeit wieder auftauchende Frage, ob denn wirklich einmal ein Wilhelm Tell gelebt habe, eine abgethane, interesselose und eigentlich kindliche Sache. Denn die poetische Wahrheit des Ganzen gilt uns unendlich höher als das zufällig historische Motiv der Sage, die immer aus geringen Anlässen ein geistig bedeutendes erhebendes Ganze zu construieren verstanden hat und darum ist es dem geistigen Menschen einzig zu thun.

Der Wilhelm Tell ist nicht nur Schiller's vortrefflichstes Werk, er ist auch neben Göthe's erstem Theil des Faust das berühmteste Werk der deutschen Poesie und als solche sind sie jezt durch ganz Europa anerkannt. Wie die Individualitäten zwischen Göthe und Schiller schwanken, so werden sie sich auch in der Vorliebe für das eine und andre Werk widersprechen. Wenn ich nicht irre haben die Franzosen mehr Sympathie für den Faust, die Engländer dagegen für den Wilhelm Tell ausgesprochen. Es ist diß zu begreifen; der wissenschaftliche Drang der dem Faust zu Grunde liegt, ist dem Franzosen näher als dem Engländer; von ihrem Descartes ist auch unsre deutsche Philosophie ausgegangen; der Engländer ist der Realist und Practiker, wie es auch sein Bacon und Newton waren, ihm ist die heroische Willenskraft des Tell homogen, wie das ganze englische Theater sie athmet, und die Form des Gedichts erträgt er leicht, die den Franzosen anwidert. Doch geht der Tell in der Scenerie weit über englisches Bühnen-Interesse hinaus und sucht plastische Effecte, die eigentlich außer dem Drama liegen. Auch der Begriffsgehalt des Tell nähert sich wieder der philosophischen Fassung, während das Zauberwesen des Faust umgekehrt in die englische Phantastik hinausschweift. So durchkreuzen sich wundervoll die Elemente dieser beiden herrlichen Werke des deutschen Geistes.

Die Faustsage ist die Poesie des Gelehrten, in diesem Sinn einer-

seits auf einen einzelnen Stand beschränkt, aber anderseits da der Idealismus einmal in Deutschland nazional und der deutsche Gelehrte der deutscheste Deutsche ist, kann man auch sagen, es ist der ideellere, nazionalere Stoff. Tell geht aufs allgemein menschliche zurück, er stellt den Mann, das Familienhaupt in die Mitte und ist über die Standesbeschränkung erhaben. Im Faust erscheint die Liebe als eine verspätete Verirrung des Idealisten, im Tell ist sie natürlicher Ausgangspunct des practischen Menschen. Man kann Faust wie allen Idealismus tiefer aber selbstsüchtiger, Tell wie allen Realismus roher aber uneigennütziger nennen, und in solchen Gegensätzen läßt sich der Parallelismus ins unendliche fortsetzen, bis das schließliche Resultat sein wird, daß der gebildete Deutsche resigniert und bekennt, dem Himmel sei es gedankt, daß er uns zwei solche Männer und zwei solche Werke beschieden hat. Sie werden der Stolz unsres Namens sein, so lange ein Land in der Welt die deutsche Sprache spricht.

Ein wesentlicher Unterschied beider Dichtungen ist nur dieser. Göthe hat am ersten Theile des Faust volle vierzig Jahre gedichtet, er hat mit kluger Berechnung alle die glücklichsten Momente der künstlerischen Inspirazion durch seine ganze Jünglings- und Manneszeit benützt, um die Kraft des Effects in diesen engen Raum zu concentrieren; daher das ganze eher eine Sammlung von Epigrammen als ein Werk unmittelbarer Begeisterung heißen muß. Schiller griff im gereiften Alter von fünf und vierzig Jahren die sämmtlichen Resultate seines Denkens und Lebens zusammen, um im sichern Vorgefühl einer nahen Auflösung sein herrlichstes der Welt zu hinterlassen; er schrieb mit Einem Lungenflügel und in wenigen Monaten ein Werk, das Göthe's vierzigjähriger Arbeit das Gleichgewicht hält, und darum war unzweifelhaft Schiller, wenn in der consequenten Bildung unter Göthe, doch sicher das energischere specifische Dichtertalent.

Das Fragment Demetrius, 1805.

Im Frühjahr 1804 nach Vollendung des Tell machte Schiller eine Reise nach Berlin und erfreute sich der Darstellung seiner Hauptrollen durch seinen alten Freund Iffland. Um dieselbe Zeit begann er die Ausarbeitung des Demetrius.

Schiller hatte gewiß im sichern halbbewußten Instinct sein Hauptwerk zeitig genug begonnen um es noch vollenden zu können; aber der

Schwindsüchtige, auch wenn er selbst Arzt ist, prognosticiert nicht so sicher, wie weit die Kräfte noch reichen möchten; er war mit dem Tell fertig und ein Rest von Leben war noch übrig; der gewissenhafte Mann wollte auch den noch zum Nutzen verwenden und auf die Gefahr hin nicht mehr fertig zu werden begann er abermals eine Tragödie. Schiller konnte nicht gemeint sein, seinen Tell wieder übertreffen zu wollen; er war jezt ein fertiger Meister in der tragischen Kunst, und konnte sich als Virtuosen im höchsten Sinn des Worts betrachten. Da er fast alle europäischen Culturvölker in seinen Dramen dargestellt hatte, Deutsche, Italiener, Spanier, Franzosen und Engländer, so fiel nun die Wahl auch einmal auf unsre ßlawischen Nachbarn, Polen und Russen, und gewiß glücklich, wenn wir bedenken, daß die ßlawische Geschichte das Heimatland der Intrike und Schiller villeicht von Haus aus mit dem ßlawischen Instinct der Intrike versehen war. Aus dem schweizerischen Democratismus werden wir hier in die polnische Adelsaristocratie und in die russische Despotie zurückversezt, denn dem Tragiker ist es in der That nirgends ganz wohl als wo er energische Tyrannen vorfindet.

Der falsche Demetrius ist oft auf die Bühne gekommen, villeicht kein Held der Welt früher, denn es ist eine merkwürdige Thatsache, daß Lope de Vega seine Geschichte auf die spanische Bühne brachte zur Zeit als er in Rußland noch regierte, so daß er zur selben Zeit auf der Madrider Bühne als Sieger über seine Feinde triumphierte während er in Moskau todtgeschlagen wurde. Diesen ältesten Demetrius habe ich an andrer Stelle besprochen und übersezt, Schiller kann das spanische Stück nicht wohl gekannt haben, denn Lope de Vega ist ja heute noch ein in Deutschland fast unbekannter Dichter; ob er andre Bearbeitungen des Stoffes angesehen ist uns gleichgiltig, er hat sein Stück offenbar nach den historischen Ueberlieferungen gedichtet, und es ist jedenfalls wundervoll, wie herrlich ihm das nazionale ßlawische Colorit ohne Kenntniß irgend einer ßlawischen Zunge abermals gelungen ist. Ueber die Echtheit des Kronprätendenten haben die Historiker viel gestritten, Schiller hat natürlich die der dramatischen Behandlung günstigste Version sogleich herausgefunden; als echten Thronerben konnte er ihn nicht fassen, weil sonst der tragische Schluß keine Versöhnung böte, als gemeinen Betrüger aber noch weniger, weil er dann

kein würdiger Stoff der Tragödie wäre. Er läßt ihn also als den selbstbetrognen auftreten, der in bester Meinung und Ueberzeugung von seinem Recht das Glück sich dienstbar macht, so aber, daß, einigermaßen seiner Jungfrau ähnlich, die Peripetie mitten im Siegeslauf eintritt, wo ihm der Betrüger seine Täuschung offenbar macht; dadurch verliert er, wie die Jungfrau, den Glauben an sich selbst und dann muß er zu Grund gehen.

Wundervoll ist der erste Act oder der polnische Reichstag ausgeführt, der mit wenigen Lücken fast vollendet ist, die Exposizion in vollster Meisterschaft seiner Kunst und die ganze Ausführung vom schönsten was Schiller geschrieben. Wir sehen den gefährlichen Organismus eines polnischen Reichstags, der uns in der Vorstellung freilich einen fast comischen Eindruck macht, wogegen das jugendlich unbefangene Auftreten des Dimitrii einen wohlthuenden Effect macht. Der Dichter hat sich hie und da slawischer Kunstworte bedient; rókosh der Aufstand des Adels, die Empörung wider König und Senat, ist in der Ableitung dunkel; séjim válny ist Hauptversammlung; das erste Wort aus se (latein. con) und der Wurzel emere (villeicht auch ire) zusammengesetzt, also dem lateinischen coetus von coire entsprechend, válny hat die Wurzel mit valere, validus gemein. Der Namen dimitrii ist im russischen dreisilbig, indem die Schluß-i als Diphthong behandelt werden, d. h. zusammenfließen, volksmäßig fällt aber auch das erste i aus und dann sollte dmitrii zweisilbig zählen; so braucht es auch Schiller, schreibt aber auch Demetrius. Ich muß hier auch noch die gemeine und barbarische Orthographie Czaar oder Czar tadeln, das wir mit Engländern und Franzosen gemein haben, aber durchaus falsch ist; der Laut ist hartes ts, also Zaar, das cz für z wäre ungrische Orthographie, die hier doch keine Stimme hat. Daß ivan das griechische ιωαννης ist, versteht sich.

Räthselhaft ist mir, woher Schiller die ungrammatische Form Wasilowitsch her hat für Sohn des Basilius, dieser Namen lautet russisch vasilii und das Patronymicum muß durchaus Waßiljewitsch lauten. Romanow sollte románof scandiert sein; feodór gewöhnlich fjódor ist Theodor, weil der Russe das griechische ϑ wie F spricht; ebenso ist aus Martha Marfa geworden. Czarowitsch sollte wieder Zàréwitsch heißen. Sendomir wird polnisch Sandómjersh gesprochen.

Das Wort Saſſak, das Schiller für Grenzwächter braucht, iſt mir weder polniſch noch ruſſiſch verſtändlich und es ſcheint ein Schreibfehler zu ſein. Der Ausdruck drei Bojarenkinder klingt im Deutſchen zweideutig, es iſt hier von keinen Kindern die Rede, der Ausdruck bezeichnet eine niedre Adelsklaſſe. Das griechiſche Wort Igumen für Abt ſollte igúmen ſcandiert ſein; ſo ſollte Andrei (Andreas) andréi (diphthongiſch) lauten; diák gewöhnlich djak bedeutet jezt den ruſſiſchen Vorſänger, in der alten Sprache auch Secretär. Ein ſächſiſches Condizionale iſt in dem Vers

Urkunden deſſen lägen (liegen) aufbewahrt.

Dunkel in der Motivierung des Stücks iſt noch, wie Demetrius ſich des Brandes in Uglitſch erinnern kann; in der Diſpoſizion unten heißt es, der Retter des Prinzen habe einen Knaben entdeckt, der dem Demetrius wunderbar ähnlich geweſen; daß aber dieſer Knabe, der ebenſo einen zu kurzen Arm wie der Prinz hatte, ſich gerade in dem Moment wo der Prinz ſtirbt in Uglitſch gefunden habe, iſt nicht glaublich und der Dichter hätte ſicher das Motiv noch verändert. Der polniſche Namen Piaſt ſollte einſilbig pjast ſcandieren. Einen Germaniſmus braucht Schiller in dem Vers

Ich will's nicht hoffen, edle Herrn, daß hier —

Logiſch heißt das ſo viel als, ich will's nicht fürchten, oder, ich hoffe daß es nicht der Fall iſt. Ein überfüllter Anlaut

Die Gerechtigkeit hab' ich, ihr habt die Macht.

Der ganze Schiller'ſche Idealiſmus bricht hervor in den Worten

Gerechtigkeit
Heißt der kunſtreiche Bau des Weltgewölbes,
Wo Alles Eines, Eines Alles hält,
Wo mit dem Einen alles ſtürzt und fällt.

Hier hat das Stück eine längere Lücke. Das Wort Kreml (alt kremlj) wird hier zweiſilbig Kremel geſchrieben, was ſich im Deutſchen euphoniſch rechtfertigt. Was wir gewöhnlich Woiwode ſchreiben, heißt ruſſiſch und polniſch vojevóda, von dem Plural voi Heer und voditi führen, es entſpricht alſo vollſtändig unſrem her-zog. Nun aber ſehen wir den polniſchen Reichstag in ſeiner weltberühmten Unnatur; nachdem die ganze Verſammlung Krieg mit Moſkau beſchloſſen, zerreißt Fürſt Sapieha mit ſeiner Einzelſtimme eines Veto nicht nur dieſen

sondern sämmtliche Beschlüsse der ganzen Session des Reichstags, worüber natürlich ein allgemeiner Aufstand entsteht, und nur mit Noth die Bischöffe mit ihren Stolen den Renitenten vor den Säbeln der Edelleute sicher stellen und aus dem Saale retten. Da hält Fürst Sapieha unter dem Tumult, und einigermaßen wie der Capuziner in Wallenstein's Lager, eine prachtvoll donnernde Rede, welche auch für Schiller's politische Ueberzeugungen nicht unbedeutend ist und wohl verdient hier eingeschaltet zu werden.

Die Mehrheit?
Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn;
Verstand ist stäts bei Wen'gen nur gewesen.
Bekümmert sich um's Ganze wer nichts hat?
Hat der Bettler eine Freiheit, eine Wahl?
Er muß dem Mächtigen, der ihn bezahlt,
Um Brot und Stiefel seine Stimm' verkaufen.
Man soll die Stimmen wägen und nicht zählen;
Der Staat muß untergeh'n früh oder spät,
Wo Mehrheit siegt und Unverstand entscheidet.

Wahrscheinlich sollte hier die erste Scene schließen und das folgende wird in einer andern Localität spielen. Der polnische König spricht seine Sympathie für Demetrius aus und bedauert, daß er, der über reichere Vasallen als er selbst regiert, nicht die Macht habe, ihn offen zu unterstützen. Es wird also ein von oben gewünschter Freischaarenzug aus dem Feldzuge. Nun führt der Woiwode von Sendomir Mnischek seine Tochter Marina ein, die alsbald dem Demetrius als künftige Zarin zugetheilt wird. Zaritza ist die alte richtige Form für Zarin. Pleskow und Groß-Neugart sind die deutschen hanseatischen Namen für das russische Pskoff und Velikii Nóvgorod (am Ilmensee). Gewagt ist die unflectierte zweimalige Accusativform

Das Mensch an Mensch mit Wechselneigung bindet.

Nach dem Abgang des Königs hat das Gedicht wieder eine Lücke, denn der folgende Dialog zwischen Marina und Odowalsky kann nur in gänzlicher Heimlichkeit vor Demetrius verhandelt werden. Marina erscheint jezt als die niedrigste Intricantin, die den Demetrius, der sie auf den Thron setzen soll, als eine willenlose Puppe behandelt und Odowalsky frech als Liebhaber acceptiert. Schiller schreibt Kiow und

kijoff ist in der That die polnische Form für die Stadt. Energisch ist Marina's Schlußwort:

Der Russe haßt den Polen, muß ihn hassen,
Da ist kein festes Herzensband zu knüpfen.

Kaminiec ist jedenfalls kaminjets oder kamjénets zu sprechen. Die Huldigung der Edelleute vor Marina ist aber nur Bruchstück einer Scene.

Wieder isoliert aber besser ausgeführt ist die Schlußscene der Marina mit ihrem Vater; hier entwickelt sich die ganze Herschsucht und Intrikenwuth dieser jungen Abenteurerin. Eine kecke Sprachform braucht sie in

Langweilige Dasselbigkeit des Daseins,

welche sich später Hegel zum Muster genommen zu haben scheint. Das russische Dnjepr hat der Dichter mit Recht wieder zweisilbig gebraucht. Der Act hat übrigens keinen Schluß.

Zweiter Act, erste Scene. Am See Beloſero; eigentlich ist bjélo ósero weißer See (südlich vom Onéga-See). Marfa, die Mutter des echten Demetrius lebt in ein Kloster verschlossen. Eine Nonne schildert den nordischen Frühling plastisch schön; Marfa ist in die Tiefe ihres Schmerzes versenkt.

Das ist eine feige Seele,
Die eine Heilung annimmt von der Zeit.
Wie des Himmels
Gewölbe ewig mit dem Wandrer geht,
Ihn immer, unermeßlich, ganz umfängt —
So geht mein Schmerz mit mir, wohin ich wandle.

Ein wundervolles Motiv ist wieder die über der Nachricht von Demetrius Rettung zitternde Marfa. Posadnik sollte Poßadnik heißen, es ist Bürgermeister. Welches Pathos liegt in den Worten:

Weh mir, erst jezt verlier' ich meinen Sohn;
Jezt weiß ich nicht mehr, ob ich bei den Todten,
Ob bei den Lebenden ihn suchen soll!

Das Auftreten des Erzbischoffs ist imposant. Die folgende große Scene desselben mit Marfa entwickelt das ganze Pathos ihres Characters. Smolenskow schreibt Schiller; in den altrussischen Liedern kommt die Form smolensko oder smolynsko vor, was eigentlich ein Adjectiv Neutrum, das ßmolynische Land bezeichnet. Tschernigow sollte tshernígof scandieren.

Nachdem der Erzbischoff unverrichteter Dinge abgegangen, folgt der Monolog der Marfa, den man bei Schiller's Tod auf seinem Schreibtisch gefunden, wahrscheinlich die lezten Zeilen, die er geschrieben. Er hat einige Aehnlichkeit mit dem letzten Gebet der Johanna, ist aber mit völlig ungeschwächter Kraft des Dichters ausgeführt und läßt uns nur so schmerzhafter empfinden, was uns der unerbittliche Tod abschneiden mußte.

Die folgende Scene, Demetrius Eintritt in Rußland, ist auch ein Fragment. Wir sind an der Deßna, im Hintergrund die Stadt nóvgorod sjevérskii, wörtlich das nördliche Neustadt.

Dann folgt noch ein Bruchstückchen einer Volksscene aus einem russischen Dorf, wo sich bereits der Parteigeist des Bürgerkrieges kund thut. Vom übrigen haben wir nur die Disposizion.

Dieser zufolge war noch eine unglaubliche Masse Stoffs zu verarbeiten und das Stück müßte sehr lang geworden sein. Von der entscheidenden Scene und Peripetie des Stücks, wo Demetrius in Tula auf dem Gipfel seines Ruhmes steht und nun durch den Mörder des echten Prinzen seines Irrthums inne wird, haben wir früher gesprochen. Demetrius stößt den rohen Mörder nieder und sieht sich gezwungen wider Willen seinen Lauf fortzusetzen, aber sein innerer Muth ist gebrochen ganz wie bei Johanna in Rheims. Die größte Schwierigkeit des Stücks ist aber jezt im Anzug. Marfa mit ihrer Genossin Olga kommt mit Demetrius zusammen; es ist nicht hinlänglich motiviert, warum die erstere, die nun ihre Rache an Boris genommen, gegen Demetrius kalt geworden, darauf aber ist die ganze Catastrophe gegründet, weil der Betrüger darüber das Leben verliert. Hier hätte Schiller zuverläßig noch nachgeholfen. Es ist noch ein Stück des Dialogs zwischen beiden in Prosa übrig. Das härteste für Demetrius ist, wie er Marina, die er nicht mehr liebt, heirathen muß und dann von ihr verachtet wird.

Göthe war gewiß im entschiedensten Irrthum, als er beim Tode Schiller's sich eine Weile einbildete, er könne den Demetrius vollenden; auch kein anderer wird es vermögen. Es bleibt uns also nur der Schmerz, das Bruchstück zu bewundern, das zuverläßig eines der effectvollsten Theaterstücke unserer Bühne geworden wäre und schon durch das ganz neue einer historischen genauen Zeichnung slawischer

Zustände einen unwiderstehlichen Reiz hätte üben müssen. Aber so scheiden wir von unserem großen Tragiker mit dem elegischen Gefühl, daß so häufig das schönste, was uns versprochen war, nicht zu seiner Reife gelangen sollte.

Die übrigen Fragmente.

Der Menschenfeind, ein Prosa-Schauspiel aus der ersten Periode. Eine Aufklärungs-Sentimentalität ohne die Spur eines dramatischen Interesses.

Warbeck. Der psychologische Gehalt dieser Prätendenten-Geschichte ist unzweifelhaft in die Substanz der Demetriusfabel übertragen worden, dessen Nichtvollendung wir jedenfalls weit mehr zu beklagen haben.

Die Malteser. Erster Entwurf von 1796 bei Boas, ein späterer um 1799 in den Werken. Ich kann nur wiederholen, daß dieser Stoff, wenn es Schillern gelungen wäre, seine Verbindung mit dem griechischen Chore durchzuführen, um des historischen Colorits und der romantischen Situazion wegen einen großen Vorzug vor der ganz erfundenen Braut von Messina hätte bekommen müssen.

Die Kinder des Hauses. Eine Criminalgeschichte im modernen Costüm konnte unsern Dichter nicht fesseln. Sie zieht ihn als Intrike an, aber die Idealität fehlt gänzlich.

Ein Seedrama bei Boas. Diesen epischen Stoff haben die Engländer vielfach auf der Bühne versucht.

Fassen wir unsere Meinung über die Schiller'schen Dramen noch einmal zusammen, so ist es diese. Die Räuber in ihrer wilden Kraft muß man anerkennen oder verwerfen, verbessern läßt sich nichts an dem Werk. Fiesco ist die erste theatralisch-große That Schiller's, die Catastrophe der Bühnenfassung aber die consequentere. Cabale und Liebe ist bänglich durch die Gattung aber in dieser nicht zu verbessern. Don Carlos ist in der Grundlage krankhaft, man kann einzelnes bewundern, für die Darstellung vielleicht die frühere Prosafassung vorziehen. Wallenstein haben wir versucht in zwei Stücken der Bühne zugänglicher zu machen. Maria Stuart ist ein kunstreiches Intriken-

stück, aber nicht idealisch genug gehalten, um tiefen Eindruck auf der Bühne zu machen. Die Jungfrau von Orleans ist nach Fiesco das zweite ganz bühnenwirksame Stück und unendlich höher stehend, weil es den Stoff in einer ganz ideellen Versöhnung aufgehen läßt, es ist das glänzendste Bühnenstück unserer Literatur. Die Braut von Messina ist ein prachtvoller Nachhall griechischer Bühnenform, populär in seiner Lyrik, im dramatischen Gehalt aber unbefriedigend. Wilhelm Tell ist der schönste und der Schwanensang des Dichters, ein patriotischer Hymnus, der vaterländische Sitte in reizendster Bildlichkeit verherrlicht. Endlich Demetrius ein schmerzhaft anziehender Torso. Die drei lezten vollendeten Stücke der dritten Periode lassen sich villeicht durch musicalische Begleitung unsers geistigsten Componisten Beethoven heben und verherrlichen.

Schiller mit seinem großen tragischen Talent konnte uns als Einzelner keine deutsche Bühne schaffen, denn dazu fehlten die Volks-Bedingungen. Aber unsrer Literatur hat er eine Reihe schöner Muster und Studien dieser edeln Kunst hinterlassen, die jenen Mangel einigermaßen gut machen. Die Franzosen sind fast in demselben Fall, denn auch sie haben in ihrem Moliere ein einzelnes Epoche machendes Talent gehabt, dem sich ihre Tragiker auch nicht entfernt anreihen. Daß aber Frankreich einen großen Comiker und Deutschland einen großen Tragiker producieren mußte, das erklärt sich aus dem beiderseitigen Nazionalcharacter hinlänglich.

Wir haben jezt Schiller als Dramatiker geschildert. Da er aber in Weimar einmal sich ganz für die Thätigkeit beim Theater bestimmt hatte, so suchte der kränkliche Mann auch die Tage, wo er zu eigener Produczion unfähig war, diesem seinem Beruf nutzbar zu machen, indem er ausländische Stücke für die Bühne übersetzte. Wie alle wahren Dichter hatte Schiller ein philologisches Interesse für die Sprachen; wir haben gesehen, wie er sich in jüngern Jahren mit Uebersetzung griechischer und lateinischer Poesien beschäftigte, jezt wendete er sich an die neuern Bühnen, das französische war ihm von Jugend auf

geläufig, Englisch und Italienisch scheint er erst jezt gelernt zu haben. Wichtig in jedem Fall wegen seiner enormen Virtuosität im Rhythmus ist alles was er in Versen übersetzt hat. Das bedeutendste unter diesen Werken ist natürlich die Uebersetzung und Bearbeitung des Macbeth; denn daß es Shakspeare's größte Tragödie ist, mußte Schiller von Jugend an empfinden; er hat das Pathos des Gedichts noch etwas reiner durchgeführt indem er die wenigen comischen Elemente ausließ, die wenigen Prosascenen in Verse setzte, und endlich die unentbehrlichen Hechsen wenigstens halbwegs der Gestalt der griechischen Furien entgegenbrachte; ob dieses durchaus zu loben, darüber wollen wir hier nicht streiten. Für einen specifischen Verehrer des englischen Dichters kann diese Arbeit allerdings nicht mehr genügen; aber für den gewöhnlichen Gebrauch der deutschen Bühne wird sie mit Recht beibehalten und wird jedem spätern Versuch überlegen bleiben. Mit der Racineschen Phädra ist es eine andere Sache; die französischen Alexandriner in den englischen Jambus umkehren ist immer eine bedenkliche Operazion, da eigentlich die Antithese den französischen Vers geschaffen hat; das deutsche Theater kann mit solchen Tragödien keine tiefere Wirkung erreichen und man darf Schillern ins Gedächtniß rufen was er selbst Göthen wegen seiner Uebersetzung des Mahomet vorgeworfen. Noch bedenklicher ist der Versuch mit der Gozzi'schen Turandot. Der italienische Fünfjambus ist von Haus aus ein Monstrum und diese halb phantastische, halb triviale Mährchenpoesie ist eigentlich nur die Parodie und Caricatur des englischen romantischen Schauspiels; die italienischen Masken sind in Deutschland vollends unverständlich. Endlich sind noch zwei französische Prosalustspiele da, wovon der Neffe als Onkel von Picard eine matte Nachahmung der alten Menächmenfabel enthält, der Parasit dagegen eines der Stücke, wie sie in Frankreich Tag für Tag die Wirklichkeit mehr oder weniger scharf zu daguerrotypieren versuchen; solche Dinge gelten nur ihren Tag und werden über dem nächsten vergessen, es ist darum seltsam, wenn man ihrer eines in Schiller's Werken verewigen will; sonderbar ist auch, daß Schiller zwei Stücke auswählte, die uns das deutsche Elsaß als verlorene Provinz in Erinnerung bringen, denn das erste spielt gewissermaßen zwischen Paris und Straßburg, das zweite zwischen Paris und Colmar.

Ich will nur aus der Phädra zwei Fehler anmerken. In der

zweiten Scene soll der vorlezte Vers: „ich lass' ihr freien Raum" heißen und in der sechsten Scene des fünften Acts ist der Accusativ le moins coupable den minder Schuldigsten übersetzt, was wahrscheinlich ein Schreibfehler ist.

Wenn wir jezt uns zu den Prosawerken wenden, so ist vor allem zu erwarten, daß ein Mann von so viel Phantasie und Talent zur Intrike sich auch durch die Form der Erzählung mußte angezogen fühlen, wobei ihn aber der Hang zum tragischen Pathos immer verhindern wird, wahrhaft epische Ruhe einzuhalten. Einige frühere Arbeiten neigen sich zur Form der Novelle, wenn sie nicht ebenfalls tragische Effecte suchten. Spiel des Schicksals soll, wenn ich recht weiß, die etwas ausgeschmückte wirkliche Geschichte des württembergischen Oberst Rieger enthalten, der auch sonst bei Schiller genannt wird. Der Sonnenwirth oder der Verbrecher aus verlorener Ehre ist etwas wilder ausgeführt, die Tendenz psychologisch-didactisch, eine Criminalgeschichte im Sinne der Aufklärungsperiode erzählt und an den Dichter der Räuber erinnernd. Das bedeutendste Werk dieser Art ist aber der Geisterseher, zwei Bücher oder der erste Band eines Romans. Die unglückliche Halsbandgeschichte des Cagliostro, welche Göthen zu einer comischen Oper und Lustspiel verführte, hat auch Schillern auf diesen Abweg seiner Laufbahn geleitet. Es soll italienische Luft athmen, ist aber sichtbar aus französischen Quellen entstanden, wie er denn immer die Procuratie sagt anstatt die procurâzie und Phrasen wie „Schritte die ihm kosten" gleich Wieland aus dem französischen qui lui coûtent zu mechanisch übersetzt; ebendahin gehören Formen, wie „einige Excellenza". Wenn er im venezianischen Frühling Morgens drei Uhr die Leute in halber Demmerung spazieren gehen läßt, so hat er südliches und nördliches Clima verwechselt, denn das wäre nur in Schweden möglich. Was nun den Inhalt betrifft, so enthält das erste Buch Gaunereien und Phantasmagorien der gewöhnlichen Art, die nachher ziemlich prosaisch in ihrem Mechanismus erklärt werden; das zweite Buch aber hat als Hauptgegenstand ein gewöhnliches Liebesabenteuer eines protestantischen deutschen Prinzen, der im höchsten Feuer der Leidenschaft zu der absurden Reflexion gelangt „vor der Liebe bin ich sicher." Schließ-

lich erfahren wir noch, daß als Resultat des Ganzen die Bekehrung des Prinzen zum Catholicismus den Hauptinhalt bilden soll. Frau von Wolzogen sagt, Schiller habe das Werk liegen lassen, weil das Publicum ein gemeines Roman-Interesse dabei befriedigen wollte, er aber eine tiefere Wirkung bezweckt habe, wo aber diese Tiefe herkommen soll, ist schwer abzusehen. Einige philosophische Dialoge die er später herausgeworfen hat, finden sich bei Boas. Die Wahrheit ist, Schiller hat im Geisterseher die Effecte vorgeahnt, welche in dieser Form sein Nachfolger Jean Paul geschickter auszubeuten verstanden hat.

Bedeutender und auch bekannter als diese Versuche in der Novellistik sind Schiller's Arbeiten in der Geschichtsdarstellung. Bei einem Dichter, der zugleich Historiker, ist natürlich die Forschung in den Quellen der Kunst der Darstellung untergeordnet, oder jene ist ihm bloßes Mittel. Während ein Historiker wie Johannes Müller bei Thucydides und Tacitus die prägnanten Laconismen, bei den Chronisten des Mittelalters treuherzige Archäismen studiert, und oft, wie in der Tellsfabel mit wenigen Zügen wunderbar die Gestalten in plastischer Anschauung vor uns vorüberführt, ist Schiller's Manier die völlig entgegengesetzte; es ist nicht um das Factum in seiner Erscheinung zu thun; es wird zuerst in einen Gedankenstoff aufgelöst, die Form des Räsonnement ist das Organ mit dem der Künstler operiert. Ohne Zweifel ist ihm Voltaire's Geschichtsdarstellung, wie in Charles XII. nächstes Vorbild gewesen, in der Analyse seiner Reflexionen läßt sich auch wohl eine Einwirkung des Lessingischen Styls wahrnehmen, zumal in kleinern Stücken, wo die Reflexion über Ganze Perioden den Inhalt bildet. Etwas plastischer gestaltet sich das Ganze in seinen zwei größern historischen Werken. Sie sind beide in dem bekannten Interesse des protestantischen Liberalismus und der Aufklärung geschrieben, der Kampf des europäischen Norden und der geistigen Freiheit gegen Süden und Romanismus ist das punctum saliens. Der Abfall der Niederlande ist villeicht etwas zu breit und zu gelehrt (mit Citaten) angelegt und ist nur zur Eröffnung des Processes gelangt, obwohl der eigentliche Abschluß auch welthistorisch in fremde Hände, d. h. in den Kampf England's gegen Spanien hinübergespielt wird; anmuthiger und populärer, zuerst für einen Damen-Calender, ist der dreißigjährige Krieg angelegt und diß Buch ist im protestantischen Deutschland zu ziemlicher

Popularität gediehen. Wenn die Franzosen sogar ihren Télémaque eine Nazional-Epopöe genannt haben, so hätten wir doppeltes Recht, diesem Buch diesen Character beizuschreiben; er hat allerdings nur die erste Hälfte des Kriegs ausführlich erzählt, aber auch nur diese war die episch-poetische; denn nachdem die Hauptkämpfer Wallenstein und Gustav Adolf abgetreten, sind es die zweiten Mächte, Baiern und Sachsen, die die fremden Interessen, das spanische und das schwedische in Deutschland unterstützen, und der europäische Kampf wird auf deutschem Boden nur so lang in die langweilige Länge gezogen, damit beide Partien sich hinlänglich verbluten können, um den allen erwünschten paritätischen Frieden zu schließen. Das alles hat einen großen episch-welthistorischen Character, und obwohl der Krieg unmittelbar unser Vaterland zerfleischte, so war er doch die nöthige Basis für unsern heutigen politischen Zustand und wir genießen die Früchte dieser bittern Tage. Mit dem Styl des dreißigjährigen Kriegs hat Hegel eine Zeit lang ernsthafte Studien gemacht und viele Stellen grammatisch oder rhetorisch analysiert, er hat die Darstellung auch schließlich manieriert genannt, was man zugeben kann, obwohl der allerdings größere Historiker Johannes Müller eine noch grellere Manier hat. Für leichten fließenden Styl wird das Schiller'sche Werk immer musterhaft bleiben.

Wenn wir endlich ein Wort über Schiller's philosophische Darstellung sagen wollen, so ist vor allem anzuführen, daß Hegel von seinen ästhetischen Abhandlungen mit vieler Achtung spricht. Schiller war ein ernster und eifriger Anhänger der Kantischen Philosophie; Hegel spricht ihm aber das große Verdienst zu, er habe früher als die Philosophen die Schranken dieses Systems durchbrochen um zur wahrhaften Idealität durchzudringen und das will nicht wenig besagen. Dabei ist aber doch nicht zu leugnen, daß für uns Schiller noch peinlich in den Kantischen Categorieen befangen ist; er bildet sich Gegensätze aus, die ihm alsbald stabil werden und die er dialectisch nicht wieder aufzulösen weiß; wie wenn er in seiner Abscheidung der Poesie in naive und sentimentale gleichsam zu dem verzweifelten Schlußpunct gelangt, es gebe auch naiv-sentimentale Werke wie z. B. Werther. Von Kant hat Schiller besser als Wieland Verstand und Vernunft unterscheiden gelernt, braucht aber das Wort Idee fortwährend in seinem französischen Sinn für jede Vorstellung; auch ist er über den

gänzlich unphilosophischen Gegensatz von Kopf und Herz sein ganzes Leben nicht hinausgekommen.

Schiller lebte in Jena in genauer Freundschaft mit Fichte, der ihn doppelt anziehen mußte, einerseits weil er unbezweifelt aus der Kantischen Schule entsprungen und ihr geistvollster Weiterbildner war, anderseits aber durch seine vorherschend ethische Richtung mit Schiller's Streben innerlichst sympathisierte. Schelling und Hegel hat Schiller auch noch gesehen; daß aber von diesen Männern, seinen specifischen Landsleuten, eine zweite und größere Epoche der deutschen Philosophie ausgehen, daß der sächsischen Reflexionsphilosophie eine schwäbische speculative gegenübertreten sollte, davon konnte Schiller damals noch keine Ahnung haben; Schelling's erste Werke zu studieren konnte er sich schwerlich sehr angezogen fühlen und auch das Ziel noch nicht absehen; Hegel aber war im wahrhaften Sinn noch das Buch mit sieben Siegeln.

Die schwächste Seite von Schiller's Aesthetik kommt bei seiner ästhetischen Critik zu Tage; er war viel zu sehr in Principalsätzen befangen, um sie auf's Concrete mit einiger Sicherheit anzuwenden. So hat er einigen Zeitgenossen bittres Unrecht gethan. Der erste war Bürger, dessen bedeutendes lyrisches Talent ihn darum anwiderte, weil darin die wilde Kraft seiner eignen Jugendperiode zu erkennen war und Bürger doch nicht die Kraft hatte gleich Schiller sich zum Idealismus der Bildung zu erheben; da es ihm am guten Willen gewiß nicht fehlte, so war der Vorwurf ebenso grausam als ungerecht. Ebenso ungerecht war er gegen seinen großen Nachfolger Jean Paul, wo er sich dem vornehm ablehnenden Göthe anschloß, den dabei vorzugsweise politische Sympathieen leiteten; der alte Wieland war hierin viel gerechter und überhaupt der unbestechliche Anerkenner jeder wahrhaften Kraft. Auch gegen Holberg war Schiller ungerecht, während er Gozzi, villeicht um Goldoni zu erniedrigen, über alles Verdienst schätzte. Dagegen ließ sich Schiller bei andern Erscheinungen der Literatur durch den bloßen Nimbus der Tradizion blenden und hat oft das Verkehrte, Schwächliche und Manierierte als bedeutend anerkannt, ja construiert. So fiel es ihm nie ein an dem elenden falschen Ossian zu zweifeln weil die Engländer und alle Welt ihn priesen; aus demselben Grund hat er den schwächlichen Richardson'schen Roman bewundert und nachgeahmt; an Göthe's Egmont wagte er einige harte

Ausstellungen, aber über die Schwächen des Wilhelm Meister war er blind, weil ihm der energische Freund persönlich imponierte; die sehr manierierte Mosaik der Matthisson'schen Lyrik, die Schlegel richtig erkannte, hat er weit über ihr Maß erhoben. (Im Gartencalender 1795 hat er meinen Vater recensiert, mit dem er in freundschaftlichem Verhältniß stand.)

Schließlich wollen wir hier noch anmerken, daß die deutsche Grammatik zu dieser Zeit noch im Zustand der unschuldigen Kindheit war, sie war noch nicht auf ihre historische Basis gestellt wie sie es jezt ist, und obwohl Schiller unser größter Sprachkünstler ist und uns hier und in der Rhythmik ewiges Muster bleiben wird, dürfen wir ihn doch nicht über Einzelnheiten verantwortlich machen, die wir jezt als grammatische Mängel erkennen und in diesem Sinn bitte ich meine grammatischen Ausstellungen aufzufassen. Niemand zweifelt in Frankreich an Moliere's classischem Styl; darum hat es aber doch kaum hundert Jahre angestanden, als die Grammatiker sich erlaubten, unleugbare sprachliche Nachlässigkeiten an ihm auszusetzen.

So viel bleibt schließlich wahr, zwei schärfere Gegensätze konnte die Natur nicht producieren als unsre beiden Dichterheroen Göthe und Schiller, und es bleibt ewig denkwürdig, daß diese Geister sich in Freundschaft aneinander schließen konnten. Der erste Gegensatz liegt schon im Provinzialcharacter, Franken und Schwaben, das leichtblutige lebenslustige genuß- und gewinnsüchtige kaufmännische Frankfurt, und das damals starr abgeschlossene cholerische in Militär- und kirchlichem Rigorismus erstarrte Herzogthum Wirtemberg. Göthe kerngesundes Leibs mit eisernen Nerven, Schiller kräftig organisiert aber mit krankhafter Reizbarkeit ausgestattet, bei der jede von außen gegebne Affeczion flugs in Wallungen ausbricht; Göthe auf der Basis eines derben Phlegma ein vollendeter Sanguiniker, Schiller durch und durch melancholisch gestimmt mit einer cholerischen Ader des polternden sittlichen Pathos; Göthe in der Fülle des Wohlstands erwachsen und sein ganzes Leben sich klug darin befestigend, Schiller in Mangel und Noth sich emporarbeitend, ohne die bittern Gefährten sein Leben lang ganz los zu werden. Göthe's Bildung von Anfang an in stätiger langsamer

Entwicklung begriffen, Schiller mit Adlerskühnheit nur sprungweise in die Bildung hineinstürmend; Göthe in seinen Leidenschaften Mittel und Gesundheit klug aussparend und berechnend machte sich erst im höchsten Alter durch schwächliches Gelüsten lächerlich; Schiller war wie Shakspeare in der Jugend ein wilder Liebhaber, aber sein sittliches Pathos und die kantische Philosophie trieben ihn bald bis ins Extrem einer moralischen Austerität und er schnitt sich jeden Exceß durch eine solide Ehe ab. Göthe's Talent schlechterdings lyrisch, in allen andern Gebieten mehr oder weniger Dilettant; Schiller schlechterdings Tragiker; seine didactische Poesie auf der Grenze der Dichtung und nur in der Ballade sich gegen Göthe bewegend. Göthe Enthusiast für bildende Kunst, Schiller kein Kenner aber Liebhaber der Musik. Göthe in der Wissenschaft auf die Natur hingewiesen, Schiller entschiedner Idealist. In der Sprachbehandlung ist Göthe der Miniaturkünstler der auf dem engsten Raum das wirksamste zu versammeln versteht, Schiller der kecke Staffage- und Frescomaler, der nur in großen Dimensionen und überwältigenden Effecten sich völlig heimisch fühlt. Das Theater war für Göthe eine plastische Kunst und vor allem sinnlich wirksam, für Schiller ein Organ um auf die ethischen Kräfte der Massen zu wirken und die Weltgeschichte symbolisch zu construieren. Auch noch im Tod sind sie die größten Gegensätze; Schiller opfert sich seiner Kunst, steigert die verlöschende Kraft absichtlich durch starke Getränke und schreibt sich so buchstäblich zu Tode; wie er ihn nahe fühlt, tröstet er sich philosophisch, der Tod ist kein Uebel, er ist ein allgemeines; wie er ihm gegenübersteht führen ihn pathetische Phantasieen, Reminiscenzen lateinischer Rhetorik über den Acheron der Lethe entgegen; Göthe doppelt so alt geworden, wird die Gewohnheit des Lebens lästig, er fühlt sich nicht mehr berechtigt zu leben und beim Antritt des Todes drückt er sich verdrießlich in die Ecke seines Lehnstuhls, da er nun doch dieses „Gemeinste" des Menschenschicksals endlich auch über sich ergehen lassen soll. Beide brauchen dasselbe Epitheton für den Tod, aber der Idealismus adelt es durch den Begriff, der Sensualist erniedrigt es in die stoffliche Vorstellung.

Ueber Göthe und Schiller werden die Deutschen so gewiß uneinig bleiben als die Natur dafür sorgt, daß die Individuen in ihrer Organisazion verschieden und sich entgegen bleiben. Die höchste Form-

vollendung wird man immer in Göthe, das reinere sittliche Princip in Schiller bewundern. Realismus und Idealismus, sinnliche und sittliche Grundstimmung bleibt der Hauptgegensatz; es giebt aber sehr idealisch gestimmte Gemüther, welche Göthe mehr anzieht, obwohl Schiller entschieden religiöser und philosophischer ist, während es sehr sinnliche und sittlich gesunkene Naturen giebt, die im Schiller'schen Pathos ihre einzige geistige Erhebung erreichen. Man hüte sich darum, die Vorliebe für den einen Dichter als Maßstab für den geistigen Werth eines Individuum zu nehmen.

Hebel.

Wir haben gesehen, daß Klopstock und Lessing Gelehrte waren, welche den größten Werth auf ihre persönliche Unabhängkeit legten; Wieland's Natur war eigentlich derselben Art, sein großes geselliges Talent aber war die Ursache, daß auch Große sich um seine Person bemühten und so brachte man ihn nach und nach und gegen seine Neigung dahin, eine Art Hofmann zu werden. Göthe, in der Jugend auch sehr independent, entschloß sich aus freien Stücken und bewegenden Gründen zum Hofmann und spielte seine Rolle ohne Tadel. Eigentlich war Schiller unter allen genannten am wenigsten zum Hofmann organisiert und er ist es auch nie geworden; er war aber als absoluter Idealist dennoch am meisten Aristocrat und nachdem er ein adeliches Fräulein geheirathet und in Freundschaft mit Göthe getreten war, suchte er sich bestmöglich der vornehmen Gesellschaft zu accommodieren; das trat denn gelegentlich wohl zu Tage, z. B. in spätern Aeußerungen über die französische Revoluzion, besonders im Urtheil über den genialen aber auch radicalen Jean Paul, den sie von Weimar abstießen.

Alle deutschen Dichter bis daher hatten dem bürgerlichen Mittelstand angehört, hatten die Mittel zu einer academischen Bildung, waren sogar außer Göthe alle zur protestantischen Theologie bestimmt. Aber nachdem sich die Literatur um den Weimarer Hof concentriert hatte, wurde auch alsbald eine Coterie, eine geschlossene Clique daraus, und aus dieser Stellung ließen Göthe und Schiller ihre famosen Xenien ausgehen, wo sie sich so zu sagen als die deutschen Geschmacksrichter in lezter Instanz gerierten. Gewiß ist daß die Poesie durch Wieland Göthe und Schiller stufenweise einen aristocratischeren, vornehmeren

Ton angenommen hatte, mit dem Schiller'schen Pathos war zuletzt alles gemeine, populäre, volksmäßige negiert, ausgeschlossen und vernichtet. Wollte nicht die Poesie sich zuletzt in einen nebulosen Idealismus auflösen, so mußte die Natur die Sache wieder bei einem andern Zipfel ergreifen und von einem entgegengesetzten Ausgangspunct auf den Zweck losgehen. Die Natur liebt solche naive Gegensätze, nnd wenn eine Richtung in der Welt in die abstracteste Einseitigkeit sich zu versteigen droht, so kann man sicher sein, daß in irgend einem Winkel der Welt auch schon das Antidoton bereitet ist, um der Uebertreibung die Spitze abzubrechen. Die Natur hat für das Bedürfniß immer schon vorgesorgt, eh' es sich meldet. Dieses Antidoton boten zwei aus dem Volk hervorgewachsene Talente, Hebel am Oberrhein, Jean Paul im Fichtelgebirg. 1760, nur ein halbes Jahr nach Schiller wurde zu Basel Johann Peter Hebel [1]) geboren, der Sohn eines armen Webers, der in dem eine Tagereise entfernten Dorf Hausen im badischen Wiesenthal ein kleines Häuschen besaß, den Sommer aber mit seiner Frau in der Basler Familie Iselin als früherer Bedienter zubrachte, wo sie sich durch Garten- und Hausdienste ernährten. Aber schon nach einem Jahr starb dieser Vater und die Mutter, die nun allein für das Kind zu sorgen hatte, setzte dieselbe Lebensart fort; Hebel genoß den nicht unbedeutenden Vortheil daß er halbjährig je in ländlicher und städtischer Umgebung aufwuchs, auf dem Lande ärmlich genährt und erzogen (er ging hier immer barfuß und half der Mutter im Broterwerb) in der Stadt besser gehalten und auch bessern Unterrichts theilhaft. Es ist nicht zu vergessen, daß in Basel eigentlich zwei Sprachen landesüblich, Schweizerdeutsch und Französisch; das erste jedem einheimischen, das zweite jedem gentleman bekannt, die dritte Sprache, Hochdeutsch, wird von einigen Fremden und einigen vornehm erzogenen Einheimischen auch gesprochen aber populär ist sie keineswegs; wenn Hebel auch später an französischer Poesie keine Freude gehabt zu haben scheint, so war ihm doch diese Sprache aus dem täglichen Leben sicher geläufig. Aber schon in seinem dreizehnten Jahr traf ihn das harte Schicksal, daß seine Mutter, die sich wegen Krankheit von Basel nach

---

[1]) Der Name Hebel ist, gleich dem alten héfel oder neuen hebbel, Hefe von heben, französisch la levure.

Haus führen ließ, unterwegs auf dem Wagen neben ihm starb. Der weiche und doch selbständige Knabe that als Mann das denkwürdige Geständniß, neben dem großen Schmerz den er gefühlt, hab' er sich doch einer geheimen Satisfaczion nicht erwehren können, wie die Hausener Nachbarn über die unerwartete Leiche der Mutter aufsehen werden. (Eine Geschichte die einer bekannten Göthischen ähnlich sieht.)

Es ist hier der Ort, sich über das Naturell dieses Individuums klar zu machen. Die gebildeten Stände stellen sich bekanntlich unter einer ländlichen Erziehung etwas unendlich gutmüthiges sanftes und idyllisches vor; es ist das bekannte Vorurtheil der „Honorazioren" welche niemals unter dem Volk gelebt haben. Der Städter dichtet dem Landmanne eine substanzielle auf die Anschauung fußende Naturbetrachtung an, während der Landmann im Gegentheil ganz in der discreten Größe aufwächst; Niemand rechnet so früh wie das Landkind, es bezieht alles auf den Verdienst und Erwerb; dem städtischen Kind bleibt die materielle Basis des Lebens eine Weile verschlossen; darum wird der Landknabe in äußerlichen Dingen früher selbständig als der städtische, aber zu einem ideellen Aufschwung wird der erste seltener durchdringen. Alles ideelle wird im niedern Stand durch die Kirche in Beschlag genommen und dem Individuum bleibt nur die Sorge für sein physisches Auskommen. So erzählt Hebel sehr naiv, von seiner Mutter habe er die herzlichste Frömmigkeit ererbt, während er für seine Person ein durchtriebener Schelm gewesen sei; als später der Docter Gall an seinem Schädel das Diebsorgan außerordentlich entwickelt fand, sagte Hebel, das sei in der That „seine Natur" gewesen.

Aus dieser äußerlichen Selbständigkeit und einer absoluten Rührigkeit einerseits und dem Aufgehen aller ideellen Regungen in religiöse Empfindung, was nachher den Character des Sentimentalen annimmt, erklärt sich Hebel's ganze Persönlichkeit. Er ist der absoluteste Sanguiniker, ganz ohne die Basis von Phlegma gedacht, die wir bei Wieland und Göthe getroffen; daher ihm einerseits die Kraft fehlte sich äußerlich empor zu bringen und anderseits jede Richtung nach einer ernsten wissenschaftlichen Bildung abgeschnitten war. Er war auch körperlich gesund aber nicht kräftig organisiert.

Der vater- und mutterlose Waise wurde bei seinen geringen er-

erbten Mitteln hauptsächlich durch wohlwollende Gönner emporgebracht, und kam in jungen Jahren auf das Karlsruher Gymnasium und auf die Erlanger Universität. Es ist natürlich, daß ein Knabe, der völlig im Volk aufwuchs, wenn von geistigem Emporkommen die Rede ist, nur an Geistlichkeit denken kann, und so hatte sich Hebel, wie dereinst Schiller in frühster Jugend zum geistlichen Stande bestimmt; bei Hebel blieb diese Neigung sein ganzes Leben, der Landpfarrer blieb sein Ideal bis an seinen Tod, obwohl er wegen schwacher Brust nicht zum Kanzelredner geboren war. Auf der Universität lernte Hebel wenig und fiel im Examen durch, ein Jahr später drückte er sich durch's Examen und wurde Vicar. Hebel aber hatte noch ohne es zu wissen ein specifisches Talent, das zu docieren, und dadurch hat er seinen Weg durch die Welt gemacht; sein Predigen blieb immer Nebensache. Er hatte schon im Gymnasium die classischen Sprachen mit Eifer getrieben und lebte jezt in seiner Heimatgegend meist vom Docieren. Darüber wurde er über dreißig Jahre alt und wer weiß, ob er nicht in dieser Dunkelheit zeitlebens verblieben wäre, wenn ihn nicht äußerliche Umstände in eine andere Lage gebracht hätten. Hatte man ihn in seiner geistlichen Laufbahn hintangesetzt und übergangen, so war man in Karlsruhe auf sein Lehrtalent aufmerksam geworden und man berief ihn jezt als Hilfslehrer an das Gymnasium, dessen Vorsteher er dereinst werden sollte.

Nur der Umstand, daß Hebel bis in sein dreißigstes Jahr in dem reinen Heimats=Elemente und in der untern Sphäre der Gesellschaft ganz eingelebt zugebracht hatte, macht erklärlich, was später aus ihm werden sollte. Zunächst war er jezt in Karlsruhe in einem fremden Element, das ihm neu war und seine jugendliche Kraft reizte, er war zugleich Hofprediger und wußte jezt ein städtisches Publicum, ja den Hof durch die Naivität seiner Frömmigkeit anzuziehen; dabei war er ein leidenschaftlicher Theaterfreund, eine eigentliche Leidenschaft zum weiblichen Geschlecht war seiner zarten Constituzion und seiner absoluten Sanguinität nicht möglich, dagegen liebte er tagtäglich seine Abende in geselligem Freundeskreiß bei Wein und Taback zu verleben. Aber auch so blieb Hebel noch zehn Jahre lang ohne eigentliche Productivität; seine Sehnsucht nach der Landpfarrei blieb ihm das absolute Ideal, aber das Karlsruher Theater und Casino, seine philo=

logische Lehrthätigkeit, sogar der Badener Spieltisch waren ihm viel gemäßere Anziehungspuncte. Er war übrigens so eingefleischter Badenser, daß er außer der Schweiz nie ein weiteres Land besucht zu haben scheint.

So hatte Hebel sein vierzigstes Jahr überschritten und hatte kaum die Ahnung dessen, was ihn unsterblich machen sollte. Er liebte Naturgeschichte und biblische Geschichte, die er docierte, ebenso Latein, Griechisch und Hebräisch, haßte aber alles, was auf philosophische Tiefe zwang; es ist zu vermuthen, daß Theocrit auf ihn großen Einfluß hatte, unter den deutschen Dichtern war ihm Jean Paul am homogensten, auch von Göthe liebte er vieles, das Schiller'sche Pathos war ihm ganz ungenießbar. Noch ein merkwürdiger Zug ist, daß Hebel absolut unmusicalisch war; er sagte, Trommel und Pfeifen seien die einzige Musik, der er Geschmack abgewinnen könne. Und dieser Mann sollte unser größter Idylliker werden! Auch für bildende Kunst hatte Hebel kein Interesse.

Es ist aufgezeichnet, daß nicht Theocrit, sondern die zwei plattdeutschen Idyllen von Voß ihn zuerst auf den Gedanken gebracht haben in seinem Volksdialect Verse zu versuchen. In den Jahren 1801 und 1802 entstand die erste größere Sammlung seiner allemannischen Gedichte.

Man sagt, Hebel habe in Karlsruhe das Heimweh nach dem Breisgau zum Dichter gemacht. Das ist in einem Sinne richtig, nur muß man das Heimweh nicht im pathologischen Sinne verstehen; Hebel's Jugend war äußerlich viel zu hart gewesen, als daß er in sein behagliches Mannesalter sie hätte zurückwünschen können, aber der alternde Mann fühlte den Reiz zurück, den das erwachende Leben unverlöschlich mit den Jugendzügen ihm eingeprägt hatte, er reflectierte die Jugendeindrücke in das Mannesbewußtsein und als Phantasie nahmen sie diesen rosigen Schein an, der sie zur vollen Poesie verklärte. Es waren mit Einem Wort hier alle Bedingungen gegeben, die ein wahrhaftes Idyll erzeugen mußten und sie mußten bei Theocrit ähnlich vorhanden gewesen sein; Hebel brauchte ihn aber nicht zu copieren. Es ist bekannt, welchen Effect diese Gedichte vom Moment ihres Erscheinens in Deutschland hervorbrachten; Jean Paul war der erste, der noch im selben Jahr ihr verdientes Lob sang, einige Jahre später

fühlte sich auch Göthe dazu gedrungen, der sonst wenig recensierte. Schiller hat sie gewiß noch gesehen, es ist mir aber keine Aeußerung von ihm darüber bekannt.

Die nächstgelegenen Provinzen, Schweiz, Schwaben waren entzückt, fernere wie Franken und Baiern wußten sich auch darein zu finden, in Norddeutschland war die Sache schwieriger und man kann sagen, das große deutsche Publicum war über die Erscheinung eher verblüfft als erfreut. Man hatte hier nirgends einen Maßstab und einen Anhaltspunct gegen andere Dichter; es ist sogar heute noch das gewöhnlichste Urtheil über Hebel, er sei ein specificum, eine Anomalie in unsrer Poesie und könne mit nichts verglichen werden. Man rühmt die Gemüthlichkeit, das Intime des süddeutschen Naturells und ist indigniert, wenn einer diese Intimität profaniert und die Dinge hochdeutsch ausdrücken will. Es ist ganz wahr, daß Hebel's Gedichte in hochdeutscher Uebersetzung nicht den halben Effect machen, ja daß villeicht das Beste davon verloren geht.

Die Sache ist so weit immer noch räthselhaft; es ist wahr, daß Hebel mit seinen Vorgängern auf dem Parnaß, zumal den unmittelbaren gar keinen Zusammenhang hat, er hat nichts von ihnen lernen können. Hat er nun alles pur aus sich selbst geschöpft? Analysiert man sich die Gedichte, so wird man leicht erkennen, diese Gedichte sind eigentlich zusammengesetzt aus der Phraseologie des Landmanns, diese Phrasen sind aber zusammengestellt zu einem Ganzen, wovon der Landmann keine Ahnung hat, das Ganze ist also nach einem Ideal gebildet, dessen Vorbild allerdings bei Theocrit gesucht werden könnte, das sich aber in Hebel ganz originell reproduciert hat. Hebel spricht die Volksphraseologie, aber mit einer durchaus individuellen sanguinisch-sentimentalen Färbung, die nicht volksmäßig ist, und darin ist er vom eigentlichen Volkslied absolut verschieden; das Volkslied kennt keine Feinheiten der Diczion, es geht keck und grob auf den Begriff der Sache los; bei Hebel ist jede Silbe gesucht und gemacht und zwar mit lauter Naturmitteln gemacht; nur hie und da schielt eine Bildungs-Phrase herein, die dem Ganzen nicht homogen ist, und wo der Karlsruher den Breisgauer überlistet hat; solche Stellen hat er später zum Theil ausgemerzt, aber nicht alle.

Die Kunst Hebel's besteht vor allem in einer plastischen Natur-

beobachtung, mit einer neckischen schelmischen Naivität geäußert, die nicht ohne einige maliziöse List ist und diß ist eben das specifisch locale seines Volksstammes, eine ursprünglich nazionale Verwandtschaft mit dem benachbarten französischen Blut. Der Franzose beobachtet fein und in's kleinste, wo es in der Natur um Genuß zu thun ist, auf den er so gerne hinausweist. Es ist, ich möchte sagen, weniger allemannische als burgundische Poesie, deutsch-französische Naivität. Daher die alle Deutschen überraschende Erscheinung, daß diese Gedichte, die sich auf Hochdeutsch so hölzern und ungelenk ausnehmen, ihre ganze Zierlichkeit wieder an sich nehmen in jeder französischen Uebersetzung. Es ist mit Einem Wort der Styl von Lafontaine's Fabeln, der sich in diesem rheinischen Dichter in deutsche Rhythmen herüber verirrt hat. Es wird noch lange Zeit brauchen, bis die Deutschen sich von dem Schrecken dieser Entdeckung erholen werden und doch werden sie schließlich nicht umhin können, die Beobachtung vollkommen wahr zu finden.

Schon die gänzliche Abneigung gegen Musik und Philosophie ist ein unverkennbarer Fingerzeig, daß in Hebel ein Element steckte, das nicht gemeindeutsch, das seinem Volksstamm specifisch und local angehört. Dieser Art ist nun aber natürlich sein Dialect das bedeutendste.

Die große Differenz von der Volkssprache bis zur Buchsprache mußte dem Knaben schon chocant sein; daß Theocrit ebenso von Homer differiert mußte er bemerken; es konnte ihm auch nicht unbekannt bleiben, daß namentlich die Italiener eine reiche Provincialpoesie haben, ebenso daß die bairischen Schnaderhüpfel, daß in seiner Nachbarschaft der schwäbische Sailer und Grübel in Nürnberg im Volksdialect dichteten. Es war also gar nichts unerhörtes für ihn, das Gleiche zu thun; das wunderbare ist eigentlich nur das, daß er dreißig Jahre im Breisgau unter dem Volk, und nachher noch zehn Jahre in Karlsruhe fern von der Heimat leben konnte, ehe er überhaupt auf die Entdeckung kam, daß ein solches Talent in ihm verborgen liege. Man könnte sagen, er hat dreißig Jahre als Raupe vegetiert und zehn Jahre als Larve verträumt, um mit vierzigen als Schmetterling auszuschlupfen. Und als er anfing so zu dichten, schämte er sich fast vor sich selbst, und seine Freunde hatten die größte Noth ihn endlich zu überzeugen, daß an der Sache wirklich etwas und ein objectiver Werth vor Augen liege. Solche Unbewußtheit characterisiert das wahrhafte Kunsttalent.

Als er endlich zum Druck beredet war und eine Subscripzion die Mittel schaffen sollte, nannte er die Sammlung allemannische Gedichte.

Wir müssen jezt nothwendig einen Blick auf die grammatische Seite der Sache werfen. Bis hieher hatten wir es mit der gleichförmigen deutschen Schriftsprache zu thun, jezt wird diese convenzionelle Basis durchbrochen und zur ältern deutschen Stammsprache zurückgegriffen. Was den Namen allemannisch betrifft, so kann man ihn nicht anders als einen schlechten Witz nennen. Der Dichter dachte offenbar an's französische allemand. Unter den Römern nannte man einen Theil des heutigen Deutschlands, zwischen Rhein, Main und Donau Alemannia, dazu gehörte also auch die Schwarzwaldgegend; es ist aber unzweifelhaft, daß damals diese Länder nicht bloß von Germanen, sondern auch von Kelten bewohnt waren, die sich gegenseitig drängten und verdrängten; von einer alemannischen Sprache wissen wir wenig; doch sagt Ausonius aus Burdigala oder Bordeaux im vierten Jahrhundert, seine alemannische Sclavin Bissula habe mit ihm in seiner keltischen Muttersprache nicht reden können. Sie war bei den Donauquellen zu Hause und er besingt ihre blauen Augen und blonden Haare, mußte sich aber gedulden bis sie ein wenig Latein gelernt hatte, um sich mit ihr zu unterhalten. Wenn aber auch die Alemannen germanisch sprachen, so hat ihre Mundart mit unsrer heutigen keinen nachweisbaren Zusammenhang. Wir Südwestdeutschen wissen nur so viel gewiß, daß wir zum großen fränkischen Volksstamme gehören, der in uns unbekannter Zeit und auf uns unbekannten Wegen aus Asien nach Europa übergesiedelt und seine ältesten Monumente vom siebenten Jahrhundert an in Sanctgallen und im Elsaß abgesetzt hat. Der südlichste Theil dieser altfränkischen Mundart isolierte sich später von der gemeinsamen Stammform unter dem Namen des heutigen Schweizerdialects und ein Seitenschößling dieses Dialects ist der Breisgauische. Hebel hatte gar kein Bewußtsein über das historische Verhältniß seines Dialects, wenn er sagt, er werde im Rheinwinkel, im Schwarzwald bis weit hinein in Schwaben gesprochen. Vom schwäbischen Dialect ist der seinige ganz radical verschieden; nur so viel ist wahr, das wenige, was seinen Breisgauer Dialect vom Schweizerischen abscheidet, das kann man zum Theil Suevismen nennen, andres aber ist ihm ganz individuell eigen.

Wir haben früher erwähnt, wie die deutsche Grammatik damals noch in ihrer Kindheit lag; Hebel suchte seine Mundart aus einigen ganz unzulänglichen Quellen theoretisch zu erklären, was nicht möglich war; er konnte darum vieles an ihr nicht richtig auffassen und selbst seine Orthographie ist durchaus unzulänglich und theoretisch unbrauchbar.

Ich habe an andern Orten gesagt, was ich unter Schweizersprache verstehe und will hier nur die Hauptpuncte berühren, um darauf hinzuweisen, wo der Breisgauer Dialect vom allgemeinen Schweizerdeutsch abweicht.

1) Der Hauptpunkt ist die Quantität; die ehemals vocalkurze Silbe mit einfacher Consonanz wird nicht im Auslaut, aber da wo sie inlautet noch in einer schwebenden Mittelzeit gesprochen, welche der hochdeutschen Schärfung viel näher steht, als der hochdeutschen Dehnung. Obwohl also Hebel sage, fahre, wieder schreibt, so lauten doch diese Wörter vielmehr saggë, farrë, widdër.

2) Die mittelhochdeutschen Längen â, û, î sind ungekränkt, nur im Auslaut gehen sie meistens, hie und da in andern Fällen, in die schwäbischen Diphthonge ou (oü) ei über.

3) Das altlange a unterscheidet sich wie in Schwaben vom ehmals kurzen qualitätisch, was in der Schweiz nicht allgemein; neben saggë schreibt Hebel sogar mit o frôgë, wie man allerdings rheinabwärts spricht, etymologisch richtiger ist aber das schwäbische frâgë, obwohl es mit o reimt.

4) Der Umlaut dieses â ist nicht wie allgemein ä, sondern der Zwischenlaut ö, aus dem Plattdeutschen bekannt, von Voß œ geschrieben; es ist ein tieferes ö, das wir ebenso, œ bezeichnen wollen. Der Laut ä kommt also bei Hebel meistens aus früherem kurzem è. Dieses aber hat nicht den breiten englischen ä Laut wie beim Schweizer.

5) Den farblosen Urlaut, der im Auslaut aus N aufgelöst ist, schreiben wir ë, wie in saggë; in den mittelhochdeutschen Diphthongen ëi, ië lautet er auch, und muß so bezeichnet werden, weil der Deutsche unter ei, ie sonst ai und î verstünde. Das ië stimmt zur hochdeutschen Schrift und lautet nie ü, wie in der Schweizersprache in düf (tief) χnü (Knie) flüsë (fließen), sondern diëf, χnië, fliësë. Dagegen in den vier Diphthongen ou, oü, uo, üo wird derselbe Laut durch ein o ausgedrückt, was bequem und hergebracht.

6) Unsrem Dialecte specifisch sind die Triphthonge uëi und üëi (fast chinesisch).

7) Die schwäbischen oder französischen Nasenvocale sind unbekannt; das ng wie in ganz Süddeutschland einfacher Nasallaut. Euphonisches N zwischen zwei Vocalen ist bekannter Hiatus-Tilger.

8) Der schweizerische Guttural-Aspirat χ herscht durchaus; nur in einzelnen Fällen steht dafür schwäbisches oder hochdeutsches k.

9) Anlautende d und t werden im Laut nicht unterschieden, und d geschrieben.

10) Für sch schreiben wir sh, alle übrigen S-Laute sind entweder scharfes s das wir so, oder breites das wir s̤ schreiben; lezteres fällt im Laut mit sh zusammen.

11) In der Conjugazion heißt die erste Person fall-î nicht fallën-î, wie beim östlichen Schweizer, die zweite fallsh Plural fallët, dagegen die dritte Plural lautet ohne T vocalisch aus fallë, das vorm Vocal ein ephelcystisches N annimmt.

12) Einfaches Präteritum kommt nie, Präsens Particip selten vor.

13) Daß die Verbalformen die Pronomina eucalitisch anschließen, ist allgemein süddeutsch.

14) Das Pronomen î bildet die Mehrzahl mîr oder diphthongisch miër, sowie das Pronomen dû nach Hebel häufiger dîr oder diër als îr oder iër; ganz fehl geht er, wenn er diese Formen mit dem Dativ Singular identisch glaubt; es sind die uralten Flexionen mês und tês des Verbum.

15) Das Pronomen es wird gewöhnlich in 's abgekürzt, soll es als Accusativ orthotoniert werden, so tritt die unorganische Form îns dafür ein. Dieser Fall tritt ein, wo weibliche Taufnamen als Deminutive gebraucht werden, z. B. 's Mëili (das Mariechen) sieht nicht sich im Spiegel sondern (mit dem Personalpronomen) îns.

16) Der bestimmte Artikel heißt hier dër, di, ës oder diese abgekürzt d' und 's; das dër ist aber zugleich Accusativ; auch der Plural di wird vorm Substantiv in d' verkürzt; betont als Demonstrativ sagt man där, dië, das.

17) Der unbestimmte Artikel heißt durch alle Geschlechter im Nominativ und Accusativ ë, vorm Vocal ën, also wie im Englischen, während der Schweizer die drei Geschlechter unterscheidet und im Mas-

culin (accusativisch) én, im Feminin ĕ oder nĕ, im Neutrum aber és oder 's sagt, der Schwabe aber wenigstens im Accusativ Singular en behält.

18) Auch die Possessiv-Pronomina lauten durch alle Geschlechter Nominativ und Accusativ mī, dī, sī, wo der Schweizer die Geschlechter mīn, mī, mīs u. s. w. unterscheidet.

19) Falsch leitet Hebel die Dative im liĕχt, immĕ liĕχt, innĕrĕ frou von der Proposizion in ab; sie müssen vielmehr em, emmĕ, ennĕrĕ geschrieben werden und beruhen auf Abstumpfung der alten Formen dem, eineme, einere.

20) Die schweizerische Flexion der Adjective ĕr singt froüdigĕ ist hier nicht gewöhnlich. Dagegen ist das flexionslose ĕ guotĕ aus dem schweizerischen Accusativ en guotĕ zu erklären. Beim bestimmten Artikel ist die Flexion des Adjectiv bei Hebel eher euphonisch als grammatisch zu erklären, wie sich zeigen wird.

21) Daß für sich wie bei Luther noch oft das Personalpronomen steht ist zu bemerken.

22) Die Deminutive wie hûsli bleiben unflectiert; seltener der Plural hūslĕni, hūslĕnĕ.

Das sind die grammatischen Hauptpuncte; um aber am Beispiel deutlich zu machen, wie ich glaube daß Hebel eigentlich gedruckt werden sollte, will ich sein erstes, wahrscheinlich frühstes Gedicht „die Wiese" nach meinem System orthographiert hier einschalten und meine Bemerkungen daneben setzen. War Hebel in seinem eignen Dialect theoretisch schwach, so waren es seine Editoren noch weit mehr und man kann sich auf den gedruckten Text schlechterdings nicht verlassen. Ich habe zur Vergleichung die zwei Karlsruher Ausgaben von 1838 und 1853 und einen Reutlinger Nachdruck von 1835. Alle drei sind äußerst mangelhaft und fehlerhaft.

D' Wissë.

Wô dër denglë-gëi̥st in mittërnèχtigë ̥stundë
uffëmë silbërnë gshir si goldëni sèggësë denglët
(Dôtnou's χnabbë wüssë's wol) âm waldigë Fèldbèrg,
wô mit liëbligëm gsiχt ûs diëf fërborgënë χlüftë
d'Wissë luogt und χèkχ go Dôtnou abbën in's dâl ̥springt,
Shwèbt mi muntërë blikχ und shwèbbë mini gidankχë.
Fèldbèrgs liëbligi doχtër, ô Wissë, biss mër gott-wilχë!
Loss', i will di iëz mit minë liëdërën êrë,
Und mit gsang biglëitën uf dinë froüdigë wèggë.
Im fërshwiggënë shôs dër félsë hëimli giborrë,
an dë wulkë gsoügt mit duft und himmlishëm règgë,
shlâfsh, ë bütshëli-χind, in dim fërborgënë ̥stübli,
hëimli, wol-fërwart. No nië henn menshligi ougë
güggëlë dörfën und sâ, wië shôn mi mëidëli dâ litt
im χri̥stallënë ghalt und in dër silbërnë wagl°,
und 's hét no këi menshlig ôr si âtëm ërlü̥strët
oddër si ̥stimmli ghôrt, si hëimli lèχχlën und briëgë.
Nummi ̥stilli gëi̥stër, si gœn uf fërborgënë pfaddo
ûs und î, si ziën di uf und lêrë di loufë,
gènn dër ë froüdigë sinn und zëigë dër nützligi saχχë,
und 's ish ou këi wort fërlorrë was si dër saggë,
denn so bald dë χâsh uf ëigënë füoslënë furt-χô,
shliëfsh mit ̥stillëm dritt ûs dim χri̥stallënë stübli

Wissë, der Fluß des Wiesenthals.

2 sègësë alt sèganse, Sense.

3 wüssë wissen, anomales ü durch Einfluß des w.

4 liebli flectiert lieblige anstatt lieblixë indem das abgefallene x gleichsam bloß euphonischem g Platz macht.

5 go gegen, gen. abbë aus ab-her ist herab und abbi aus ab-hin hinab; aber beide Formen werden zuweilen verwechselt oder vielmehr die erste auch für die zweite gesetzt. Die Anrede: Feldberg's Tochter ist durchaus nicht volksthümlich sondern Buchphrase.

7 biss sei, verdorben aus älterem wis ist der Imperativ von wisan, wesen, sein. Es ist eigentlich der Form bist assimiliert oder daraus gebildet. gott-wilxë nicht wie man erklärt Gottwillkommen sondern gut willkommen. In allen süddeutschen Grußformeln wird das Adjectiv guot in der ältern Form gott corripiert festgehalten; so gott-nacht, gottë-morgë, grüos-gott ich grüße gut u. s. w.

8 loss für lossi lausche von xlosên.

10 dër félsë ist ein der Schriftsprache entnommener Genitiv der im Dialect keine Heimat hat; dieser kennt nur fon dë félsë und das ist ein Makel.

11 wulkë schweizerisch eher wólxë.

12 bütshëli schwäbisch pfetshë verdorben aus fascia Windel.

14 güggëlë ist Deminutivform von guggë blicken. sä einsilbig contrahiertes sehen. litt assimiliertes ligt.

15 ghalt Behältniß, nach Hebel auch Zimmer. waglë Wiege vom alten wagan schwingen, bewegen.

16 këi kein sollte genauer ghëi geschrieben werden, denn es ist Corrupzion für dhëi und dieses das alte dexein. ërlüstrë erlauschen, alt xlûstrên.

17 briëgë weinen ist ein specifisches Schweizerwort und villeicht keltischen Ursprungs, wenigstens kennen es auch die rhätischen Graubünder in der Form bardjir Präsens braig.

18 nummë aus nu mêr für das einfache nur. gœn mit langem ö als Umlaut eines frühern gân aus gangant sie gehen.

19 ziën aus ziëxen contrahiert, schwäbisch ziëgët.

20 gènn Contraczion für gèbant.

23 shliëfë schliefen, schlüpfen.

barfiss usën und luogsh mit ştillëm lèχχlën ân himmël.
ô wië bish so nètt, wië hésh so hëitëri oügli!
gèll, dâ ussën ish' hübsh? und gèll, sô hésh dër's nit fôrşgtéllt?
hôrsh, wië's loübli rûsht? und hôrsh wië d'fôggeli pfifë?
jâ dë sëish: i hôr's, doχ gang i witërs und blib nit,
froüdig ish mî wâg und alliwîl shönër wië witër.
Nëi, so luog më doχ, wie χâ mi mëidëli şpringë!
χunnsh mi übbër? sëit's und laχχt, und: Witt mi, së hol mi!
Allwîl ën andërë wâg und alliwîl andëri şprüngli.
Fall mër nit sèll rëinli ab! Dâ hemmer's, i sâg's jâ!
Hani's denn nit gsëit? Doχ gougëlët's witërs und witërs,
groblët uf allë fiërën und stéllt si widdër uf'd bëinli,
shliëft in'd hürşt — iëz suoχ mër's ëis! — dört güggëlët's usâ.
Wart, i χumm! Druf rüoft's mër widdër hintër dë boümë:
Rât, wo bin i iëz! und hét sî urrigë fattëşt.
Abbër wië dë gâsh, wirsh siχtli grösër und shönër.
Wô dî liëbligën âtëm wëit, së ferbt si dër rassë
grüoner rèχts und links, ës stœn in saftigë dribbë
grâs und χrütër uf, ës stœn in frishërë gştalto
farbige blüomli dâ, und d' immli χömmën und sugë,
's wassër-ştèlzli χunnt und, luog doχ, 's wulli fo Dotnou!
Allës will di bshouën und allës will di begrüosë
und dî fründlig hèrz gitt allë fründligi réddë:
Xömmët, iër ordligë diërli! dâ henn-dër, èssët und drinkχet!
Witërs gât mî wâg — gsägott, iër ordligë diërli! —
Râtët iëz, iër lüt, wô üsër döχtërli hî gât.
Henn dër gmëint, ân danz und zuo dë luştigë buobë?
Z' Utzëfèld fërbëi gât's mit biwégliχë shrittë
zuo dër shönë buoχën und hôrt ë hëiligi mèss â.
Guot ërzoggën ish's und andërşt χâ më nit saggë.
Nâ dër hëiligë mèss së sëit's: iëz will i mi shikχe
ass i witërs χumm. — Iëz simmër shô fornën an Shönou.
iëz âm χaştël fërbëi und alliwîl witërs und witërs
zwishë bèrgën und bèrgën im χüolë duftigë shattë
und an mengëm χrüz fërbëi, an mengër kapèllë.

24 barfiss wie Ein Wort, aus bar-fuos. luogĕ englisch look?

26 gèll für gelt' valeatne? nicht wahr? ussĕ mit geschärftem Vocal für außen, außerhalb, dagegen usĕ von ûs-her heraus.

31 übberχô überkommen, erreichen. witt für wilt, willst. sĕ das tonlose so.

33 sèll jenes, nimmt kein flexives s an. hemmĕr haben wir.

34 hani hab' ich. gougĕlĕ deminutiv von gaukeln.

35 groblĕ, wenn die Lesart richtig ist, wäre unser krabbeln, das englische crawl.

36 hurst Strauch ist alt. ĕis eines, für das unbestimmte Jemand.

38 urrig pur, lauter, Hebel vermuthet ein aus der Partikel ur gebildetes Adjectiv. fattĕst erklärt er Laune, Muthwillen, aber an das ähnlich klingende Phantast zu denken hilft wenig.

40 wĕiĕ wehen, schweizerisch waiĕ oder wajĕ.

41 Obwohl das Verb dribĕ vom Wachsthum volksüblich ist, ist doch zu bezweifeln ob sich der Dialect des Substantivs in dribbĕ in Trieben bedient.

43 immĕ die Biene, alt imbe.

44 wassĕr-stèlz Bachstelze. χunnt kommt. wulli Gans in der Kindersprache.

47 ordlig ordentlich im Sinn von artig.

48 gsägott gesegne Gott!

50 ân ist an den.

52 die schöne Buche bezeichnet eine catholische Capelle des Thals.

54 si shikχĕ sich anschicken.

55 ass die Conjunczion daß. simmĕr sind wir.

56 χastĕl aus castellum.

58 mengĕ mancher.

Abbër wië dë gâsh, wirsh alliwîl grössër und shöner.
Wô dî lïëbligën âtëm wëit, wië ferbt si dër rassë
grüonër rèχts und links! wië stœn in χreftigë dribbë
noüi χrütër dâ! wie shiësën in brèχtigë gstaltë
bluomën an bluomën uf und gèlli saftigi widë!
Fô dîm âtëm gwürzt stœn roti èrr-bérri-χöpfli
millionë dâ und wartën am shattigë dâl-wëg.
Fô dîm âtëm gnért stîgt rèχts an sunnigë haldë
goldënë lewat uf in fèldërë rïëmën an rïëmë,
fô dîm âtëm gχüolt singt hintër dë hürstë fërborgë
froüdig dër hirtë-buob und d'holz-aχs dönët im buoχ-wald;
's Mambeχχër hèttëli χunnt und wulligi hèlli fo Zèll här;
allës lèbt und wèbt und dönt in froüdigë wisë;
allës grüont und blüëit in dusigfeltigë farbë;
allës ish îm stât und will mî mëidëli grüoso;
doχ dë bish këi mëidëli mê, iëz sag i dër mëidli.
Abbër an dër Brugg-wâg, nit wît fôm stëinënë χrüzli
χrèsmë d'büobli fo Zèll hôχ an dë félsigë haldë,
suoχën engëlsüos und luogën abbën und stunë.
Donëli, sëit dër Sèpli, was hét èχt d'Wissën îm χöpfli?
Luog doχ wië si stât und wië si niddër an'd strâs sitzt
mit fërdïëftëm blikχ, und wië si widdër in'd hôχi
shiës't und in'd mattë louft und mittërë selbër îm χampf ish! —
Fèldbèrg's doχtër, lôs, dë gfallsh mër nummë nô halbër;
's gât mër, wië dem Sèpli. Was hésh für jèstën îm χöpfli?
Fält dër noümis, so shwètz, und héttsh gèrn noümis, së sag mër's!
Abbër wär nüt sëit bish dû! Mit shwankigë shrittë
loufsh mër d'mattën ab in dinë dïëfë gidankχë
furt in's Wissë-dâl, furt géggënëm Husëmër bèrg-wèrχ
und shangshiërsh dër gloubën und wirsh ë luttrishë χètzër.
Hani's denn nit gsëit, und hani mër's èχtër nit fôrgstéllt?
Abbër iëz ish sô, was hilft iëz balgën und shmälë?
endërë χani's nit, së will i dër lïëbër gar hèlfë;

64 èrr-bérri assimiliert für Erdbeere.
67 lewat, brassica napus, Rübsenkohl oder Reps.
69 aχs ist schweizerisch, Hebel schreibt mit x also aks.
70 hèttëli Ziege in der Kindersprache, Deminutiv; ebenso hèlli oder häli für das Schaf.
74 mëidli ist altes Deminutiv, Mädchen, wird aber nochmals deminuiert in das unerwachsene mëidëli. i sag dër so viel als: ich nenne dich.
75 Brugg-wåg scheint eine Localbenennung.
76 χrèsmë klettern, schwäbisch krèpslë.
77 engëlsûos, Wurzel von polypodium, Süßwurz. abbë herab. ʒtunë sich verwundern, staunen, ein in Süddeutschland sonst nicht eben populäres Wort; das französische étonner.
78 Donëli Antonchen, Sèpli Josephchen. èχt aus achte ich, mein' ich, Einschalteform wie halt für halte ich. Doch kann èχt aus iχt auch etwa heißen.
81 mittërë sèlbër mit sich selbst, Personalpronomen fürs Reflexiv.
82 halbër auf ein Feminin bezogen ist eine unorganisch versteinerte Masculin-Flexion.
83 jèʒtë von jaʒt, Hitze, Laune, Zorn, Hebel leitet es richtig von gähren; die zweite Vermuthung (crestus) ist aber ein offenbarer Schreibfehler (wahrscheinlich für gestus) und nur der Reutlinger hat es weggelassen.
84 noûmis etwas, ist aus keltischem nak aliquis und deutschem was zusammengesetzt.
85 nût nichts, allgemein schweizerisch, aus ni, io, wiχt, englisch nought.
87 géggënëm gegen dem, gegen regiert in der alten Sprache den Dativ und wird auch in Schwaben so gebraucht. Anders das verkürzte go, das einen Accusativ oder Infinitiv regiert und villeicht mit gå gehen zusammenhängt.
88 luttrishë, die neue Karlsruher Ausgabe falsch luthrischer.
89 èχtër verdorben für èχt wie haltër für halt. Etwa die tertia conjunctivi?
90 balgë specifisches Schweizerwort für schelten, schwacher Flexion aus dem alten bèlgen, bilge, balg gebildet, das aufschwellen, aufbrausen bedeutet, woher englisch billow Welle. shmälë ist wohl kein volksthümliches Wort sondern das schriftdeutsche Synonym des vorigen.

öbbĕ bringsh mĕr doχ nô froūd und hĕitĕri s̨tundo.
Halt mĕr ĕ wenig s̨till, i will di iĕz luttĕrish χlĕidĕ;
's shikχt si nümmĕ barfiss z'loufĕ, wemmĕ so grôs ish.
Då sin wisi bouwĕlĕ-s̨trümpf mit χünstligĕ zwikχlĕ —
Leg si å wenn'd χåsh — und shuo und silbĕrni rinkχli;
då nĕ grüonĕ rocχ! Fôm brĕit fĕrbendlĕtĕ libli
fallt bis zuo dĕ χnödlĕnĕn abbĕ fĕltli an fĕltli.
Sitzt ĕr rèχt? Duĕ d'heftli i! und nimm då das brus̨t-duoχ,
sammĕt und rosĕrôt. Jĕz fliχt-i-dĕr χünstligi zupfĕ
ûs dĕ shĕnĕ sufĕr gs̨trĕltĕ fleχsĕnĕ hårĕ.
Obbĕ fôm wisĕn èkχĕ und biĕgsĕm ind zupfĕ fĕrshlungĕ
fallt mit bĕidĕn endĕ nĕ shwarzĕ sidĕnĕ bendĕl
bis zum diĕfĕ rokk-soum abbi. Gfallt dĕr diĕ χappĕ?
wassĕr-blouĕ damas̨t und gs̨tikχt mit goldĕnĕ bluomĕ?
ziĕ dĕr bendĕl å, wo in dĕ rikklĕnĕ durgåt,
untĕr dĕ zupfĕ durĕ, du dotsh, und übbĕr den orĕ
fürsi mittĕm letsh, und abbĕ géggĕnĕm gsiχt zuo!
Iĕz ĕ sidĕ fu͡rduoχ hår, und endli dĕr houbt-s̨tåt,
zwenzig éllĕ lang und brĕit ĕ Mĕilendĕr hals-duoχ!
Wiĕ nĕ luftig gwülχ åm morgĕ-himmĕl im früolig
shwèbt's dĕr uf dĕr brus̨t, s̨tigt mittĕm åtĕm und senkt si,
wallĕt dĕr übbĕr d'aχslĕ und fallt in brèχtigĕ zipflĕ
übbĕrĕ ruggĕn abbĕ, si rûshĕ wenn dĕn im wind gåsh.
Hét mĕ's lang, so låss't mĕ's henkĕ, hor̦ i mi lèbdig.
D'ermĕl, denk wol, henksh ån arm, wil's wèttĕr so sho͡n ish,
ass mĕ's hemd ou sit und dini gattigĕn ermli,
und dĕr shi-huot nimmsh ind hand åm sidĕnĕ bendĕl;
d'sunnĕ gitt ĕim wermĕr und shint ĕim béssĕr ind ougĕ,
wår ĕn in dĕ hendĕ dreit, und's ståt dĕr ou hübshĕr!
Iĕz wårsh ûs̨stafiĕrt as wenn dĕ hoffertig s̨tå wottsh,
und dĕ gfalls̨t mĕr selbĕr widdĕr, χani dĕr saggĕ. —
Wiĕ-n-ĕs si iĕz froūt, und wiĕ's in zimpfĕrĕ shrittĕ
denzĕlĕt und mĕint, ĕs sĕi d'frou fögtĕnĕ sĕlbĕr,
wiĕ's si χöpfli hébt und iĕdĕn ougĕ-blikχ zruggshilt,
ôb mĕ's èχt ou bshout und ôb mĕn ĕm ordĕli nåluogt!
Jå, dĕ bish jå hübsh, und jå, du nèrrli, mĕr luogĕ,

92 öbbĕ verdorben für etwa.

95 bouwĕlĕ dactylisch contrahiertes boum-wolle. zwickel ist in der alten Sprache Keil, jezt keilförmige Näterei.

96 âleggĕ anziehen. rinke χrinkχâ ist Schnalle.

98 χnödli Plural χnödlĕni Deminutiv von knode Knoten, bezeichnet den Knöchel am Fuß.

90 hestli Heftel, Stecknadel.

100 zupf Plural zupfĕ, der Zopf. χünştligĕ ist falsche Lesart.

101 sufĕr sauber, nett. strêlen früher straljan kämmen.

102 èkχè mit Abfall des N für Nacken.

104 χappĕ Kappe ist hier die Haube.

105 blou blau, in der alten Sprache blâ, blâwe schwäbisch und schweizerisch blâ.

106 rik, rikli Schnur, Fangschnur, Verstrickung.

107 dotsh ist liebkosendes Scheltwort, du Ungeschickte, wenn man etwas verkehrt anfaßt.

108 für si für sich d. h. vorwärts, herwärts, herauswärts. letsh Schlinge ist das ital. laccio von laqueus.

109 fûrduoχ Schürze.

115 lâss't läßt, im Sprüchwort halbhochdeutsch, für älteres lât. lèbdig Lebtag für Leben.

116 denk wol, es ist ich zu supplieren.

117 gattig wohlgebildet, nach Hebel zu Gattung wie artig von Art.

118 shî-huot Strohhut, wird eher von schin Schiene, Streifen als von schîn hell und Helle abzuleiten sein.

119 gitt assimiliert gibt.

120 wär ĕ (wer ihn) d. h. dem der ihn, einem der ihn. drĕit trägt.

121 hoffertig ştâ Kunstausdruck für: zu Gevatter stehen. wottsh wolltest.

123 ĕs das Mädchen. zimpfĕr zimpferlich, jungfräulich.

124 fögtĕnĕ das alte vogtinne Vögtin, Schultheißin.

126 öb für ob, englisch if.

dû Marggröfër mëidli mit dinër goldigë χappë,
mit dë langë zupfën und mit dër lengëre hår-shnuër,
mittëm fiërfaχχ zsemmë-gsétztë flattrigë hals-duoχ. —
Abbër råtët iëz wo's hoffertig jümpfërli higåt!
Denkχ wol, uffë platz, denkχ wol, zuër shattigë lindë,
oddër ind wèssërëi und zuë dë Husëmër χnabbë?
Henn dër gmëint? Jå wol! âm bèrg-wérχ fisperlët's abbë,
lengt ë wenig durën und drûllt ë wengëli d'reddër,
was dër blås-balg shnufë mâg ass d'fûrër nit ûsgœn.
Abber 's ish si blibës nit. Ind Husëmër mattë
shiës't's, ûbbër'd léggi ab, mit grosë shrittë go Farnou,
loufsh mër nit, so gilt's mër nit, dûr's Shopfëmër χilspël. —
Abbër z' Gûndëhusë, wår ståt èχt an dër stråsë,
wartët bis dë χunnsh, und gåt mit froûdigo shrittë
uf di dâr, und gitt dër d' hand und fallt dër â buosë?
χennsh dî shwéstërli nit? 's χunnt hinte fûrrë fo Wislet.
Uf und niddër hét's dî gang und dini gibèrdë.
Iå dë χennsh's, worum denn nit? Mit froûdigëm brûshë
nimmsh 's ind arm, und låsh 's nit gå, gibb aχtig, fërdrukχ 's nit!
Jëz gåt's widdër witërs und alliwîl abbën und abbë!
Sîsh dört fornë 's Röttlër shloss, fërfallëni murë?
In ferdèffëltë stubbë, mit goldënë lîstë fërbendlët,
henn sust fûrstë gwont und shöni fûrstligi frouë,
herën und herë-gsind, und d' froûd ish z' Röttlë dëhëim gsî.
abbër iëz ish allës still. Undenkχliχi zitë
brennë këini liëχtër in sinë fërrissënë stubbë,
flaggërët këi fûr uf sinër fërsunkχënë fûr-stét,
gåt këi χruog în χèllër, këi zûbbër abbën ân brunnë.
Wildi dubë nistë dört uf mosigë boûmë.
Luog, dört ennën ish Mulbèrg, und då îm shattë fërborgë
's Föri's hûsli, und âm bèrg dört d' Höllstëmer χilχë.
Stëinë lömmër liggën und farrë durrën ind mattë;
guëtë wåg ish ou nit um, und wëidli χåsh loufë.
Wenn's nit nid-si giëng, i weis nit, öb-i-dër nåχåm.
Untër Stëinë χunnsh mit dinë biwégliχë shrittë
widder ûbbër'd stråis. Iëz wandlë mër fûrrën îns råbland,

132 platz Dorf- oder Tanzplatz.

133 wèssēri erklärt Hebel: Verrechnungsstelle bei der Eisenhütte und die dabei errichtete Weinschenke.

134 fispērlē leises Geräusch machen, eine als Naturlaut irreguläre Dialectsabweichung vom alten wispeln und neuen wispern, lispeln, flüstern, welchem leztern es am nächsten steht.

135 lengē langen. drüllē mit abnormem ü für altes drillen drehen.

136 fûrēr volksthümlicher Neutralplural in R, die Feuer.

137 sî blibēs wir sagen: seines Bleibens; schweizerisch sîs blîbēs könnte Neutralform sein.

138 Beide Karlsruher Ausgaben setzen nach shiēs't's ein und, wodurch der Hexameter sieben Füße bekommt; der Reutlinger hat geholfen. léggi die Lege, ist der Damm oder das Wehr im Fluß.

139 Läufst nicht so gilt's nicht, sprüchwörtlich χilspēl Contraczion aus χilχ-spil, Kirchspiel.

140 an dēr strâsē ein matter Versschluß; villeicht dèrē strâsē?

142 Ist das Wort buosē Busen wirklich volksthümlich??

143 shwéstērli, ein zweiter Waldbach der von Wiesleth kommt. fürrē herfür.

145 brûshe Brausen.

149 fērbendlēt verbändelt wird oben vom lîbli gebraucht, hier gleichnißweise von den Leisten der Wand; der Reutlinger hat unglücklich verblendet emendiert.

150 sust sonst.

151 hêr Herr.

155 zübbēr Zuber, nach Grimm von zwi-bar, mit zwei Henkeln versehen.

157 ennē (Hebel schreibt ehne) ist vom alten èner jener und ènert jenseits abzuleiten, was es bedeutet.

158 Föri scheint Eigennamen. χilχē, χillē schweizerisch für Kirche.

159 lœmmēr für lân-wir mit anomal geschärftem œ.

160 Guter Weg ist nicht um, Sprüchwort. wēidli alt weidelîch eigentlich jägermäßig, dann rüstig.

161 nid-si unter sich, abwärts. nâχäm nachkäme.

162 Bewegliche Schritte, ist gewiß kein volksthümlicher Ausdruck sondern aus der Schriftsprache genommen.

nèbbë Houigën abbën und nèbbën an Haggën und Röttlë.
Luog mër ë wenig uffë, wär ståt dört obbën åm fenstër
in sim noüë χèppli, mit sinë frûndligen ougë?
Nëig di fin! Zëig wië! und såg: Gott grüos-iχ, her pfarrër!
Iëz gåt's Dumrigë zuo, iëz witër ind Lörrëχer mattë.
Sish das ordëlig stèttli mit sinë fenstrën und giblë,
und dië Basslër herë dört uf der stoubigë stråsë,
wië si riten und farrë? Und sish dört 's Stettënër wirts-hûs?
wôrum wirsh so still und magsh nit durre go luogo?
Gèll dë sish sèll heilig χrûz fo witëm und droush nit?
möχtish lië̈ber zrugg as für-si; låss dër nit grusë!
's wärt nit lang, së stœn mër frëi uf shwizrishëm boddë. —
Abbër wië dë gåsh fôm bèrgwèrχ abbë go Shopfë,
bis an Stettën abbën uf dinër steinigë land-strås,
bald am linggë bord bald widdër ennën åm rèχtë,
zwishënem fashinåt, wirsh alliwîl grösër und shönër,
froüdigër alliwîl und shaffig was më χå saggë.
Wô dî liëbligën åtëm wëit, wië ferbt si dër rassë
grüoner rèχts und linggs, wië stën mit χreftigë dribbë
noüi χrütër uf, wië brangën in höχërë farbë
bluomën oni zål! Dë summër-föglë duot d'wål wê.
Weχslët nit dër χlè mit goldënë χettenë-bluomë,
froue-mentëli, hassëbrôtli, würzigë χümmi,
sunne-bluomë, habbër-mark und doldën und ruχ-grås?
Glitzërët nit dër dou uf allë spitzën und halmë?
Wattët nit dër storχ uf hoχë stèlzë dërzwishë?
Ziën si nit fô bèrg zuo bèrg in lange refiërë
fëis'ti mattë stundë-wît und douën an douë?
Und dërzwishë stœn sharmanti dörfër und χilχ-dürn.
's Brombeχχër mummëli χunnt, ës χömmë Lörrëχer rössli,
frèssë dër ûs dër hand und springën und danzë for froüdë,
und fô boum zuo boum, fô Zèll bis fürrë go Riëχe
haltë d' föggëli juddë-shuol und orglën und pfifë.
D' Brombeχχër lindë litt, dër sturm-wind hét si in's gråb glëit.
Abbër rèχts und linggs, wië shwankën an flaχχërë rëinë
roggën und weizë-halm! Wië stœn an sunnige haldë

167 fin artig. zëig braucht Hebel für das französische voyons! zëig wië heißt etwa voyons voir oder voyons comment oder voyons comme quoi.

172 durrë go luogë hindurch um zu schauen.

174 für-si vor sich, vorwärts, aber hier auf die zweite Person bezogen ist ein versteinertes Reflexivum, das also scheinbar mit der indisch-slawischen Grammatik einstimmt, denn der Russe sagt: ich schäme sich (auch der Schwede und Lateiner, nur heißt man's hier Passiv.) låss wieder geschärft für älteres lå.

178 bord für Rand ist alt und vielleicht aus bi und ort zusammengesetzt. Das englische board ist unser Brett.

179 fashinât Faschinenwerk, das italienische fascinata, der Franzose sagt fascinage.

180 shaffig sagt man von einer Person, die alt und kräftig genug, besonders aber die aufgelegt ist zu arbeiten.

183 hö*χ*ërë falsche Lesart höherë.

184 summër-foggël Schmetterling.

185 Die drei Verse enthalten Pflanzennamen. *χ*étti Kette Plural *χ*éttënë.

186 würziger Kümmel, alte Sprache k*χ*umi, kümi*χ*, schwäbisch kimmich, von cumînum.

187 habbër-mark in der alten Sprache marg.

191 fëis't alt feizit, feisit fett; nicht fëist zu sprechen. douë oder wie Hebel schreibt taue, erklärt er Feldmaß bei Wiesen, wie Morgen, Jauchert, die alte Form des Worts ist wahrscheinlich tagewan, eigentlich Tagewerk und dann Ackermaß; daher das oberschwäbische dauner, daune schweizerisch dagwanër für Taglöhner.

193 mummëli Rindvieh in der Kindersprache.

196 juddë-shuol haltë sagt man für: einen Teufelslerm verführen, (und das heißt: machen.)

198 An flacheren Rainen ist schriftsprachlich, das Volk würde wohl eher mit Umlaut flé*χχ*ër sagen.

rèbbën an rèbbën uf! Wië wogët uf hö*χ*ërë bèrgë
rè*χ*ts und linggs dër buo*χ*ë-wald und dun*χ*lëri ëi*χ*ë;
O 's ish allës so shôn und übbërâl andërşt und shönër!
Fèldbèrg's do*χ*tër, wô dë-n-ou bish, ish narrig und lèbbë. —
Nèbbën an dër uffën und nèbbën an dër abbë
gigs't dër waggë, d' gëislë *χ*löpft und d' sèggësë rûshët,
und dë grüosish alli lût und shwetzish mit allë.
Stât ë mülli noümë, ën ölli oddër ë rîbi,
drât-zûg oddër gèrstë- stampfi, sèggën und shmittë,
lengsh mit biëgsëmën armë, mit glenksëmë fingërë durrë,
hilfsh dë millërë mallën und hilfsh dë meidlënë ribë,
spinnsh mër 's Husëmër isë wië hanf in gshmëidigi fèddë,
ëi*χ*ëni blütshi fërsägsh, und wandlet's isë fôm fûr-härd
uffën ambôs, lüpfsh dë shmiddë froüdig der hammër,
singsh derzuo und gärsh këi dank*χ*: gott-grüos-i*χ* gott-bhüot-i*χ*!
und ish noümen ë blëi*χ*i, së l sh di das ou nit fërdriësë,
*χ*u*χ*ish ë bitzeli durrën und hilfsh dër sunnë nô blëi*χ*ë,
ass si férrig wird, si ish gar grüsëlig langsëm. —
Abbër soll i ëis, ô Wissë, saggë wië's andër,
nû së sëi's bikennt, dë hésh ou bsundëri jèşte,
's *χ*laggë's alli lût und saggën ës sëi dër nit z'drouë,
und wië shôn dë sëigsh, wië liëbli dini gibèrdë,
ştand dër d' bôsgët in dën ougë, saggë si alli;
éb mën umluogt *χ*resmish noümën übbër 'd fashinë
oddër rupfsh si ûs und bânsh dër bsundëri fuos-wäg,
bolsh dë lütë şteï uf'd mattë, jaşpis und fèld-şpât;
henn si noümë gmëit und henn si gwarbët und gshö*χχ*lët,
hollsh's und drëish's dë nâ*χ*bërë durrën arfël um arfël;
's saggën ou ë dëil, dë scigish glük*χ*li im findë
uf dë benk*χ*ë, wô nit gwüsht sinn, abbër i gloub's nit;
mengmâl hasëliërsh und 's muos dër allës ûs wäg gâ,
öbbë rennsh ë hûsli niddër, wenn's dër im wäg ştât;
wô dë gâsh und wô dë ştsh ish balgën und balgë. —
Fèldbèrgs do*χ*tër, lôs, dë bish an duggëd und fälër
zitig, *χ*unnt's mër halbër fôr, zum mannë, wië wär 's è*χ*t?
zëig! was ma*χχ*sh für oügli? was zupfsh âm sidënë bendël?

200 Weder alt noch volksthümlich ist wogë wogen, sondern modernes Schriftdeutsch, aus dem alten wigen, bewegen, wâg Woge, französisch vague, vogue und voguer.
201 Beide Karlsruher falsch buoχwald, Reutlinger richtig.
203 ou hab' ich eingeschoben um dem Vers aufzuhelfen. narrig Nahrung.
204 Diesem kreuzlahmen Hexameter ist schwer aufzuhelfen.
205 gigsë knarren vom Wagen. χlöpfë knallen.
207 noümë irgendwo von nak und wâ. ölli Oelmühle, tribi Reib- oder Schleifmühle.
208 Die lezten sind Plurale von sèggi Sägmühle, shmitti Schmiede, eigentlich verkürzte Form für sèggënë und shmittënë.
209 durrë für durri hindurch.
212 blütshi dunkle Form für Block, Kloz, alt bloch; davon villeicht für blüχχtshi, da shi oder tshi als Deminutivform auch in mëidshi, meidtshi Mädchen vorkommt.
214 Alt gèrn begehren. Das Grußwort bedeutet plözliches Kommen und Wiedergehen, das erste gott kann gut das zweite umdeutend Gott bedeuten.
216 χuχë ist das alte kûchen für unser hauchen. Die Lesart bitzëlë ist wenigstens nicht correct. Wie der Bach durch „Hauchen" bleichen hilft ist nicht klar ausgedrückt.
217 férrig fertig.
219 bikennt ist eine sehr abnorme Form, aber schon Stalder führt in der Schweizergrammatik diese Anomalie als gemein schweizerisch an, daß in der Wurzel kennen und ihren Derivaten der Aspirat χ nicht eintrete, obwohl in ërχennë für erkennen. Er glaubt, es beruhe auf einer vorausgesezten Composizion gekennen contrahiert gkennë sprich khennë so daß ein Guttural den andern absorbiere.
221 sëigsh; man sagt sëi und sëig vom alten sîge für sei, aus der Vocalform stammt der Diphthong, der nun auch inlautend wird; villeicht hat das analoge hëig (habe) eingewirkt. dinë für dini ist hier falsche Lesart.
222 stand stehe. bôsgët Bosheit, Muthwille, vom Verbum bôsgë.
223 éb für ehe ist auch schwäbisch.
225 Das alte boln ist werfen, schwerlich mit βάλλω verwandt.
226 warbë alt χwèrbên drehen, umwenden. shöχχlë Häuflein machen vom alten schoch Haufen.
227 In nåχbër wird das å verkürzt werden. durrë durch hier synonym mit fort. arfël Armvoll wie hampfël Handvoll.
229 Beschuldigung des Diebstahls; wüshë mit Einfluß des w für wischen.
230 mengmâl oft. hasëliërë französisch haczeler aber für poltern.
234 zitig reif. mannë, vom Weib, heirathen.

Stéll di nit so nèrrsh, du dingli! 's mèint nô, mē wüss nit,
ass ēs fērsproχχēn ish, und ass si ēnandēr shô bstéllt henn.
Meinsh, i χenn dî holder-stokχ, dî χréftigē burst nit? —
Übbēr hoχi félsēn und übbēr studēn und héggē
ēis-gangs ûs dē Shwizēr-bèrgē gumpēt ēr z'Rinegg
abbēn în Boddē-sê, und shwimmt bis fürrē go Xostanz,
sēit: I muos mî mēidli hâ, dâ hilft nüt und batt nüt!
Abbēr obbēn an Stēi, sē stigt ēr in langsēmē shrittē
widdēr usēm sē mit sufēr gwèshēnē füesē,
Diēsēhoffē gfallt ēm nit und's χlôstēr dērnèbbē,
furt, Shafhusē zuo, fort an di zakχigē félsē.
An dē félsē sēit ēr: Und 's mēidli muos mēr wèrdē!
Lîb und lèbbē wag i drâ und χrétzēn und brust-duoχ! —
Sēit's und nimmt ē sprung. Iēz bruttlēt ēr abbē go Rinou;
drümmlig ish's em wordē, doχ χunnt ēr witērs und witērs.
Eglisou und Xēisēr-stuol und Zurzi und Walds-huot
hét ēr shô im èkχē, fo Waldstadt louft ēr zu Wald-statt,
iēz an Xrenzaχ abbēn in shönē brēitē refiērē
Bassēl zuo. Dört wird dēr hoχ-zit-zèddēl gshribbē.
Gèll, i wēis ēs? Bish îm stand und leügnish was wâr ish? —
Hètt î z'râtē ghâ, 's wâr z'Wîl ē shikχliχē platz gsî;
's hèt shô mengē hriggēm sî gattig brütli go Wîl gfüort
usēm Zürri-biēt, fo Liēstēl abbēn und Bassēl,
und ist iēz sî mâ, und χoχχt ēm d' suppēn und pflègt em
oni widdērrêd fo minē gnädigē herē.
Abbēr dî fērdrouē stât zum Xlēi-Hünnigēr pfarrēr;
wiē dē mēinsh, sē gœn mēr denn dûr d'Riēχēmēr mattē!
Luog, ish sèll nit d' χlübbi, und χunnt ēr nit èbbē dört abbē?
Jâ, ēr ish's, er ish's! i hör's âm froüdigē brûshē!
Jâ, ēr ish's, ēr ish's mit sinē blouēn ougē,
mit de Shwizēr-hossēn und mit dēr sammētē χrétzē,
mit dē χristallēnē χnöpfen âm bèrlēfarbigē brust-duoχ,
mit dēr brēitē brust und mit dē χréftigē stotzē,
's Gotthard's grosē buob, doχ wiē nē râts-hêr fo Bassēl,
stolz in sinē shrittēn und shön in sinē gibèrdē. —
O wiē χlopft dēr dî hèrz, wiē lüpft si dî flattērig hals-duoχ

236 dingli etwa wie das shakspearische thing als Liebkosung.

239 Das einfache χennë ist aspiriert. Holderstock ist ein Calembourg für das geliebte Subject, denn Holder heißt der Holunder. burst für Bursch.

240 ëis-gangs mit Einem Gang, unmittelbar, direct. gumpë hüpfen, springen.

241 fürrë herfür.

242 batt für battët; battë nützen, helfen, ausreichen, etwa wie das italiänische bastâre; aber auch niederdeutsch und holländisch bâten, daß man vielleicht an baz baß denken darf, in der plattdeutschen Form.

243 Stein am Rhein.

248 χrétzë Geflecht, auch Hosenträger.

249 bruttlë unwillig murren oder murmeln; hier: er murrt hinabgehend, geht murrend ab.

250 drümmlig schwäbisch durmëlich, taumlig, schwindlig.

254 Ein merkwürdig schwerer Vers, aber mit geshribbë ist nicht zu helfen.

257 briggëm statt brüggëm Breutigam, eine Art Suevismus, ist aber baslerisch.

258 biët Gebiet.

249 pflegen mit dem Dativ construiert, in der alten Sprache mit dem Genitiv.

263 sëll ist hier das Neutrum jenes oder das schwäbische davon geleitete sëlt, welches dort bedeutet. χlübbi, diß Wort hat Hebel nicht erklärt und man könnte es für Druckfehler halten, da er χilbi aus Kirchweih deutet; aber dieses paßt nicht; ich vermuthe ein Derivatum von klioban, also Kluft, Spalte, Riß, Rinnsal, das tiefe Flußufer des Rheins.

268 stotzë Beine, Schenkel. In der alten Sprache ist stotz Steile, Abschüssigkeit, schweizerisch stotzig groß, stark.

271 χlopfë im hochdeutschen Sinn, vom provinziellen χlöpfë verschieden.

und wiĕ stigt dĕr d' rôti iĕz, in di liĕbligĕ bakkĕ
wiĕ åm himmĕl 's morgĕ-rôt åm duftigĕ mĕi-dâg!
Gèll, dĕ bish ĕm hold, und gèll dĕ hésh dĕr's nit fôrgşt́éllt,
und ĕs wird dĕr wår, was im fĕrborgĕnĕ stûbli
d' gĕişt̆ĕr gsungĕ henn, und an der silbĕ̀rnĕ waglĕ!
Halt di nummĕ wol! I möχt dĕr nô allĕrlĕi saggĕ,
abbĕr ĕs wird dĕr windĕwê — dî kèrli! dî kèrli!
Förχsh, ĕr louf dĕr furt, sĕ gang! Mit drênĕn îm oûgli
rûoft's mĕr: Bhûot di Gott! und fallt-ĕm froûdig ån buosĕ.
Bhûot di Gott dĕr hêr und folg mĕr was i dĕr gsĕit hâ!

---

275 Alle Ausgaben ohne Metrum und's wird, daß ein Fuß fehlt.
278 windĕwê in der alten Sprache wunn und wê, dunkles Compositum. kèrli ist auch eines der Wörter, die der Schweizer anomal mit k spricht also gleichsam als Fremdwort behandelt. Es ist unzweifelhaft das alte karl Mann, Gemahl und bedeutet in unsrem Dialect specifisch den Liebhaber.
279 Thräne ist kein Wort der Volkssprache; sie braucht kein einfaches Nomen für den Begriff.
281 folg mĕr was heißt: Folge mir in dem, das.

So lese ich diesen pseudo-allemannischen Dialect; ein andrer kann ihn anders lesen; denn die Volkssprache ist etwas unendlich elastisches, das die Theorie so oder so fassen kann, nur muß man nicht glauben, sie ohne Theorie bewältigen zu können. Der wahre Dichter braucht in seiner Muttersprache freilich keine Grammatik zu wissen; wenn er aber, wie hier der Fall ist, die Sprache sich eigentlich erst construieren muß und sich zum Theil durch fremde Theorie, d. h. hier durch die hochdeutsche Grammatik leiten läßt, so kann es nicht fehlen, daß hie und da mangelhafte Theorie zu Mißgriffen führt. Wir wollen jezt versuchen die Gedichte ästhetisch zu rubricieren. Es sind drei Hauptarten, lyrische oder Liederform, epische oder Hexameterform, und bloße

Gelegenheitsgedichte und Episteln an Freunde, die eigentlich nicht zur Sammlung gehören. Näher betrachtet ergeben sich folgende Rubriken.

I. Gedichte in Liederform.

Das heißt Gedichte in gereimter Strophenform, wovon sich zwei Unterarten scheiden lassen.

1) Lyrische Stücke,

d. h. Stücke wo die Liederform das den Stoff beherschende ist und wo der didactische Nebengedanke im Hintergrund bleibt und nebenbei geht. Göthe hat sehr richtig bei Gelegenheit Hebel's bemerkt, der gebildete Sänger suche seine didactischen Zwecke eher zu verhüllen, wer aber im Volkstone singen wolle, dem sei es erlaubt und geboten, seiner Produczion ein derbes und deutliches fabula docet anzuhängen, denn der gemeine Mann wolle die Moral der Sache in unmittelbaren Hausbrauch verwenden.

Freude in Ehren. Diß Stück scheint mir das allererste oder eigentlich die Vorstudie für die allemannischen Gedichte zu sein. Es ist noch ganz dilettantisch; die drei ersten Strophen sind mechanisch und architectonisch gleichförmig angelegt und beginnen leider mit demselben ungenauen Reime êrë: wérrë, denn das erste e ist absolut lang, das zweite stammt von warjan, wérn und sollte kurz sein; da aber im Umkreise seines Dialectes der Dichter strichweise schon die schwäbische oder hochdeutsche Dehnung hörte, so benützt er diese für den Reim, was er doch später sich selten erlaubt hat; ganz auf dieselbe Art kommt am Ende unsers Gedichts der Reim dôt und gott vor, den er leider auch später wieder bringt und endlich wird hier auch shwéstërli: næχbërli gereimt, was eigentlich bloße Wiederholung der Deminutivsilbe aber kein Reim ist.

Das Gedicht in seinen fünf Strophen geht übrigens ziemlich rasch von Gesang, Trunk und Kuß auf's lezte Stündlein über und der lezte Vers deutet sogar auf's jüngste Gericht.

Sprachlich ist noch nast für Ast zu erwähnen, als Gegenstück zu èkχë für Nacken.

Der Morgenstern.

Der Dichter fühlt sich bereits heimischer auf seinem Terrain. Es sind die Empfindungen eines Morgenspaziergangs, aber einem mähenden Landmann in den Mund gelegt, der vor Tag bei der Arbeit ist. Die einzelne Strophen sagen:

1. Er redet den Morgenstern an. ane an-hin für hin. ënandër-nå heißt eigentlich eines nach dem andern d. i. im Verlauf der Dinge, im Tageslauf. χlår klar, mit alter Länge, das Wort ist sonst kaum volksthümlich und wird darum schwäbisch mit a gesprochen.

2. Wir sind schon an der Arbeit.

3. Vortheile des Frühaufstehens. Hier tritt die Moral deutlich heraus.

4. Rührigkeit der Vögel. ruks vom Girren (schwäbisch gurrs) der Turteltaube. Der u-Vocal ist hier entschieden malend.

5. Morgengebet.

6. Jezt geht der Dichter auf einen selbstgeschaffnen Stern-Mythus über, oder wie Göthe sagt, er verwandelt die Naturobjecte auf's anmuthigste in Personen, die lauter ehrliche Landleute sind; so ist jezt der Morgenstern ein büobli, die Sonne sein müoterli.

7. Der Morgenstern erscheint vor der Sonne, er zieht einem Liebchen nach.

8. Die Mutter vermißt ihn handumχër, wie man eine Hand umkehrt, alsbald; er ist niëns nirgends; da schaut sie über den Berg vor.

9. Der Morgenstern erbleicht. Ein falscher Reim ist noch sit und fliët, der um so schlimmer als fliehen gar kein volksmäßiges Wort und darum hier rein aus der Buchsprache hereingenommen ist.

10. Der Sonnenanfgang; stràl ist auch aus der Büchersprache; wenn das Volk flucht, sagt es mit der alten Länge strål, wenigstens in Schwaben.

11. Der Tag weckt allenthalben Leben und Thätigkeit.

12. Die Mädchen bringen das Frühstück für die Mähder.

13. Der Sänger erkennt sein Liebchen darunter und substituiert seine Empfindung dem unglücklichen Liebhaber Morgenstern, womit der Schluß des Lieds an den Anfang geschlossen ist.

Das Hechslein.

Ein äußerst anmuthiges neckisches Gedicht, das die erste ihn über-

kommende Liebesneigung eines Jünglings auf's naivste für Hechserei erklärt. Mit diesem Stück steht der Dichter schon auf der ganzen Höhe seiner lyrischen Kunst. Es liegt schon eine große Virtuosität in dem Kunstgriff, daß das Gedicht mit der Partikel und anfängt, gleichsam als bloßes Fragment einer endlosen Geschwätzigkeit, welche dem Liebhaber seine Leidenschaft eingibt. Das französische basseltang characterisiert den Rheinländer; die Partikel frëi nach Hebel sogar, hier wohl adverbialisch freimüthig, wie es nachher erklärt wird. hinterfür für verkehrt, sens dessus dessous. Das Verbum spœxts, wie es scheint mit verkürztem œ, entspricht unsrem spähen, ist also eine Derivazion wie unser Nomen Specht, während das alte spèxten vielmehr pralen bedeutet. Äußerst liebenswürdig ist auch der resignierende Schluß

së würdi èbbë nümmë gsund,

der Hebel als schüchternen Liebhaber characterisiert.

Der Sommerabend.

Die Himmelslichter werden im ächt germanischen Sinn personificiert, indem die Sonne als eine arbeitsame Frau auftritt, die aber an einen weniger thätigen Gemahl, den Mond verheirathet ist.

1. Die durch Tagesarbeit ermüdete Sonne nimmt ihr fazënëtli, italienisch fazzoletto und wischt sich die Stirne. Anomales ü in müshë, wüshë.

2. übbël zit wird für synonym mit Arbeit gebraucht, daher heißt im schwäbischen Schwarzwald én ibbëlzitigë mâ ein arbeitsamer Mann.

3. Daß die Sonne den Insecten zu trinken gibt ist villeicht nicht ganz klar gedacht.

4. Sie nährt die Vögel. Eine Schwierigkeit ist im vorlezten Vers; beide Karlsruher Ausgaben lesen:

und këin gâ hungërig in's bétt.

Die Form këin wäre im Schweizerdialect keiner, was richtig auf den Plural föggël zu beziehen wäre, allein wir haben gesehen, daß Hebel's Dialect dieses accusativische N gewöhnlich verschmäht; er sagt ë, ein, këi, kein, mî mein im Masculin; es müßte also këin hier für das absolute keiner die Flexion festhalten und das folgende gâ müßte Conjunctiv gehe bedeuten, keiner soll gehen, der Conjunctiv heißt schweizerisch gœ oder gang und leztere Form ist Hebel wie dem Schwaben

auch geläufig. Falsch wäre jedenfalls, nach fränkischer Mundart kein für Plural keine, also keine sollen gehen zu erklären, da der nächste Vers den Singular zeigt. Ich vermuthe hier einen Schreibfehler und jedenfalls hat die Reutlinger Ausgabe die Schwierigkeit aufs einfachste durchschnitten, indem sie dem Masculin föggël gegenüber ein neutrales Vögelchen oder überhaupt unbestimmtes Object substituiert und liest:

und këis gåt hungërig in's bëtt.

5. Die Sonne reift die Früchte. χriësi nach Hebel die Waldkirsche, aber χirsi die veredelte, merkwürdige Differenz der Formen, die natürlich beide auf kerasus beruhen. ën äri, schweizerisch ës äri Neutrum. Das Verbum ranken ist kaum volksthümlich.

6. Sie bleicht und trocknet. hütis heute durchaus, den ganzen Tag.

7. wäggër für wahrlich als Betheurung, vom alten wacker? doch sollte man eine Aspirazion vermuthen; Hebel weist darum auf altes wäge, tüchtig, gut; in diesem Fall wäre die Dehnung wäger die richtige Form und das in Schwaben häufige wèggër die verdorbene. Es ist in diesem Vers nicht ganz klar ob die Sonne, oder die Sense hoüt d. h. Heu macht.

8. Die Sonne berührt den Berg, d. h. hier: sie setzt sich. Die Form sölli für sehr ist doch wohl vom alten sâlîg, säleg gut abzuleiten.

9. gûl Hahn auf dem Kirchthurm, ein merkwürdig antiker Rest aus gallus, das also weder mit dem alten gûl für Eber noch mit dem schwäbischen goul aus caballus zusammenhängt. Das süddeutsche wundër-fitz für Neugier und neugieriger Mensch ist dunkel, aber auf keinen Fall mit witz zu verwechseln. Das Verbum gaffen wäre altschwäbisch kapfen und scheint aus dem Neudeutschen genommen; es ist das nordische Wort gapa, englisch gape.

10. Wenn Frau Sonne heimkommt schleicht sich Herr Mond aus dem Hause. di guoti frou, Hebel braucht nach dem Artikel im Vers häufig flectiertes Adjectiv, doch ist dem Süddeutschen das flexionslose de guot frau geläufiger, dagegen ë guote frau mit starker Flexion, was hochdeutsch gleich flectiert.

11. mönli nach Hebel Unke, Frosch, er will es von majus ab-

leiten; ich kenne kein solches Wort; natürlicher wäre, es dem Mythus des Gedichts gemäß vom alten mânili als Deminutiv von mâne Mond abzuleiten.

12. Zum Schluß gute Nacht gewünscht.

Der Käfer. Eines der niedlichsten Stücke dieser Naturpersonificazionen, das aber sehr entschieden in den Ton der Lafontainischen Fabel hineinspielt und auch schon darein vollends übersetzt worden ist; nur der Schlußvers löscht den idyllischen Eindruck durch die etwas zu prosaische Moral wieder aus und wir denken uns das Liedchen besser ohne ihn. Daß Hebel die Naturgeister gern als Engel auftreten läßt ist freilich nicht germanisch volksthümlich aber der christlich-mythologischen Anschauung des gemeinen Manns sehr entsprechend. Daß nun aber diese Engel wieder als echte rheinländische Wirthe sprechen, das macht die Sache so anmuthig. jilgs schwäbisch ilg ist das alte gilege, italienisch giglio. wirts Wirthschaft treiben. fèrn vorig Jahr, πέρυσι. — Hebel's Vorliebe für Naturbeobachtung zeigt sich, indem der Käfer, der nur zu trinken kommt, unwillkürlich den Blumenstaub colportiert, was ihm hier als Auftrag ausgelegt wird. juşt zu gelegner Zeit, Adverb.

Der Schreinergesell. Obwohl in Form eines leichten Liedchens ist es im Grunde nur ein Marzialisches Epigramm, das auf der Doppelsinnigkeit des Ausdrucks einen Herrn bekommen beruht. hamberχ ist Assimilazion aus Handwerk und èχtërşt eine weitre Entstellung von èχt.

Hans und Verene. Ein berühmtes Liebesduett und wie man glaubt vom Dichter auf eine jugendliche Schöne gedichtet, wenigstens ist ihr gealtertes Porträt neuerdings bekannt geworden. Wir dürfen als gewiß voraussetzen, daß die Leidenschaft des Dichters eine bloße Phantasie war, ja wir wollen bei unserm Sanguiniker überhaupt nicht von Leidenschaft sprechen, obwohl es anderseits ebenso gewiß ist, daß ein Mann, der keine philosophische Grundsätze hatte, in der Liebe kein Rigorist und Ascet gewesen sein wird.

ziştig die alte Form des ziewes-dag vom Kriegsgott ziu oder Tyr, englisch tuesday Dienstag. Die Wörter wişpls und fişpërls stehen hier nebeneinander, dieses gleichsam das Deminutiv von jenem. frennsli schwäbisch frôle Veronica. dolls ertragen, das Stammwort

unsers dulden, das alte thulan, dolên, doln, ταλάω, tolero; Hebel's Schreibart tolt mit T ist gänzlich falsch.

Der Winter. Außerordentlich zierliche Beschreibung des Schnee-effects auf das kindliche Auge. Das Wort shëië, für Zaunpfähle, in der alten Sprache schîe, schîge scheint specifisch schweizerisch.

hêre-hûs Pfarrhaus. Die schlafenden Insecten erinnern an die künftige Auferstehung, was villeicht einen etwas zu ernsten Ton in das niedliche Bild hereinträgt. shwalm für Schwalbe ist schon alt und auch schwäbisch, ursprünglich aber wohl bairische Assimilazion aus der Flexion swalewen, Schwalben, shwòlm. dousig als Ausruf gebraucht ist eine Entstellung aus tausend, aber auffallend mit schwäbischem Diphthong, der Vers sollte heißen

botz dousig, waχχt's in iëdëm gràb

nicht jedem was dem Dialect fremd ist, der Schweizer sagt sogar mit richtigerer Form in iëdrëm, denn iëdrë ist der Nominativ. brôsli ist verkürztes Deminutiv von broseme Brosame. sîdër nèχtë alt sît nèχten seit gestern Abend, oder wie Hebel sagt, seit der ersten Hälfte der vorigen Nacht. Statt des folgenden nût mê lesen beide Karlsruher falsch mêr. furë Furche. sëië säen.

Wächterruf. Es war ein sehr nahe liegender Gedanke, für den Nachtwächter Verse im Volksdialect zu schreiben, die auch alsbald in den practischen Gebrauch übergegangen sind, wie denn der Dichter erzählt, er sei einmal höchlich frappiert worden, wie ihn in einer schlaflosen Nacht der Wächter mit seinem eignen Vers überrascht habe. Die Glockenstunden sind 10 bis 3.

10. oüχ ist eigentlich Suevismus, die echt schweizerische Form wäre ûχ oder û. ganzi euphonisch flectiert.

11. ölfi anomal aus einlif oder schwäbischem olfe.

2. Diß ist der von Hebel vernommene Wächterruf.

3. drû ist das alte Neutrum driu schwäbisch drui.

Der Bettler. Diß ist eine zierliche Ballade in dialogisch halb-dramatischer Form, die eigentlich über die Hebel'sche Manier hinausliegt, aber sehr hübsch lyrisch dadurch wirkt, daß der vierfüßige Jamb am Schluß durch die lyrische Trunkenheit in vierfüßige Amphibrachen umspringt, was einen sehr drastischen Effect macht. Der Inhalt, ein aus dem Feld heimkehrender Soldat findet das frühere Liebchen treu

und wird durch sie versorgt, ist eine nah gelegne Erfindung und ganz ebenso zierlich von Burns in dem Gedicht The soldiers return ausgeführt worden. Da Burns schon todt war als Hebel seine meisten Lieder dichtete, ist das schottische Stück jedenfalls älter, aber Hebel kann es nicht gekannt haben, da er nie englisch trieb und eine Uebersetzung schwerlich existierte.

ab oüëm dish von eurem Tisch, oüë oder üwë ist auch schweizerisch. dûr für dur oder durχ bei Betheurung um willen ist alt.

i bi bim Pashal Pâolt
in Corsica dragunër gsi.

Es ist zu bemerken, daß Hebel's Vater mit dem Major Iselin in Flandern und auf Corsica Feldzüge mitgemacht hatte. Die Form bχümmërët bekümmert klingt auch etwas zu schriftmäßig.

Der Storch. Hebel schreibt in den Gedichten immer storχ während er in seiner Prosa seltsamerweise die Storken schreibt, leztere Form ist auch schwäbisch und beide Formen storaχ und stork sind der alten Sprache geläufig. Der Storch ist für das Dorfkind ein interessantes Motiv, weil er nur über den Sommer da ist, und ihn als Frühlingsboten zu begrüßen, der bekanntlich für einen glückbringenden Vogel gilt und darum geliebt ist, ist ein sehr nah liegendes Motiv, das wieder mit plastischer Virtuosität ausgeführt wird. Göthe hat daran getadelt, daß Hebel in den idyllischen Stoff historische kriegerische Motive mit aufgenommen hat; dazu war der Dichter durch die Zeitumstände veranlaßt, und ohne sie wäre der Stoff auch nicht so ausgiebig gewesen.

willkumm ist eine abnorme hochdeutsche Form dem gottwilχë gegenüber, kumm erklärt sich wieder für g'kommë. Die Form fröshë ist auch abnorm, da sich mit dem Umlaut kein schwacher Plural verträgt, es ist wohl bloß euphonisch in der Combinazion fröshë shô, damit nicht zwei sh zusammenfließen. In dem Vers

he jâ, der shnê giëng übbërâl

ist der hochdeutsche Leser zu warnen, kein einfaches Präteritum zu suchen; giëng ist hier Condizionale: ginge, nämlich, wenn man die Sache näher ansähe, es wohl erwöge; ein Präteritum gieng kennt Hebels Dialect nicht. wëlshë unverständlich, eigentlich romanisch reden.

fèggë für Flügel ist eine ziemlich dunkle Form; sie scheint eine Contraczion des alten fèdaχ, fèteχ, Fittig zu sein.

bèppërë mit dem Schnabel klappern. brestë das alte Gebresten, Gebrechen. gégnig verdorben für Gegend, so werden auch wohl die Participien auf end umgebildet; schwäbisch läbig lebend, lebendig. möi grosi heißt specifisch: meine älteste Tochter.

Sonntagsfrühe. Diß Gedicht hat Göthe als Musterbild der ganzen Sammlung in seiner Recension abdrucken lassen.

Der Dichter steht allerdings jezt auf seiner vollendeten Virtuosität abgeschlossen, aber eben diese Sicherheit streift villeicht schon ein wenig in die Manier; Göthen besach diese Behaglichkeit. In den drei ersten Strophen treten drei allegorische Personificazionen auf, nämlich der Samstag oder Sonnabend, dann der Sonntag und drittens die Sonne. Von der vierten Strophe an spricht der Dichter in eigner Person und beschreibt die Sonntagsstille und Lust im gewöhnlichen idyllischen Sinn:

1. sams-dig, häufig auch unorganisch samstig gesprochen und sunndig oder suntig sind gewöhnliche Verkürzungen, die das Compositum gleichsam in Eine Wurzel zusammenziehen nach Analogie der Derivazionen in ig wie auch der Engländer spricht. shaffë schwacher Flexion, ist arbeiten. uf köi böi stå, Bein für Fuß ist sonst nicht südfränkisch, man sagt in Schwaben auf keinem Fuß.

2. shlaχt für schlägt entspricht dem nordschwäbischen shlécht, was eigentlich fränkisch ist, ist aber in Hebel's Dialect regulär vom alten Präsens slaχe gebildet, während er von draggë und saggë die dritte Person dröit, söit bildet. In dem Vers

së sinkt ër abbën in'd mitternaχt

bitte ich die überzählige Silbe zu bemerken, weil wir ihr im vorlezten Vers auch bedürfen. Alle meine drei Ausgaben lesen diesen:

ër düssëlët hintër d' stèrnë nô.

Das hieße nach dem Gebrauch des Dialects: der Sonntag geht schlummernd hinter die Sterne, was aber hier durchaus keinen Sinn hat, da er noch gar nicht herausgetreten ist; es kann sich hier nur um den vorhergehenden Zustand handeln und der Vers drückt nicht eine Bewegung sondern Ruhe aus; es muß also, abermals mit einer überzähligen Silbe schlechterdings heißen:

ër düssëlët hintër dë stèrnë nå

d. h. er kommt schlummertrunken gleichsam im Gefolge der Sterne hervor (nå nach) von einem Verbum nachdüsseln. So nachlässig ließ Hebel seine Dichtungen in die Welt gehen! obsi χô über sich oder aufkommen.

3. böppërlë leise anklopfen. lèddëmli als Deminutiv von laddëm der Laden, diese wie bodem, bèseme gebildete Form finde ich mittelhochdeutsch nicht angemerkt. Der Sonntag weckt die Sonne auf die Art wie ein Liebhaber auf dem Dorfe etwa bei der Geliebten anklopft. ënandërnå, hier Ruhe und Behagen ausdrückend.

4. zèχë mit langem e, die Zehe, ist alte Form. niëmës für Niemand ist eine unorganische aus dem alten Genitiv niëmens gebildete Form.

5. Im vierten Vers muß es heißen, mit überzähliger Silbe, zuo de fenstëren oder fenstrën î, nicht fenstërn, wie alle Ausgaben lesen, weil dieses dem Dialect zu hart wäre. Das Wort mëië der Maien. Den Blumenstrauß will Hebel in diesem Gedicht in der Schreibart vom Monat mëi Mai unterscheiden, allein es ist ganz dasselbe Wort; der Mai bringt die ersten Sträuße und beide flectieren schwach, nur im Nominativ wird der Monat ohne Flexion gebraucht.

7. shlèχë mit langem è die Schlehe ist wieder alt.

8. brangë prangen ist wohl kein Volkswort. dulibå mit betontem a ist das schwäbische dulibå oder dulibanë Tulipane für das contrahierte Tulpe. zinkli erklärt Hebel Hyacinthe. Statt Paradies hätte er lautgetreuer barëdîs schreiben müssen.

9. hüst und hott bekanntlich links und rechts fürs Vieh. was më hörë mâg was man hören kann; der Schweizer unterscheidet diesen alten Gebrauch des Verbum mögen von seinem modernen; ër mâg nit hörë heißt: er will nicht hören, hingegen ër mâg nit ghörë (das alte gehôren) heißt: er kann nicht hören.

10. distël-zwîgli Distelfink oder das slawische Stieglitz; das bunte Gefieder des Vogels ist bekannt.

11. ës zëiχë das erste Glockenzeichen zum Kirchgang; der Dorfpfarrer kann bekanntlich die Stunde des Gottesdienstes einigermaßen willkürlich bestimmen. gang gehe, Conjunctiv. ëis eines für Jemand. ourikli Aurikeln, der unflectierte Plural weil es als Deminutiv behandelt wird. drab ist davon weg; der doppelte Reim ab nicht zu loben. χüngli von χüngi Kunigund.

Der zufriedne Landmann. Wohlgefühl des Landmanns, daß er den Genuß des Rauchtabaks mit allen Ständen gemein habe; vor allen voraus aber habe er die Sorgenlosigkeit des Daseins, was er sich mit Wohlbehagen durch Vergleichung mit den höchsten und mittleren Ständen redselig ausführt. Gewiß ein echt idyllisches Motiv.

1. Tabak trinken für rauchen ist diesem Dialect eigen, kann aber wie sich versteht nicht sehr alt sein. rou*χ*-dubák mit tonlosem u (der Schwabe sagt noch tonloser shnupf-dĕbak) wogegen das isolierte Wort auch dûbak betont wird. êg Egge. laubi Stiernamen, nach Hebel vom Laubmonat oder April.

2. këisĕr, consequenter wäre *χ*ëisĕr, es ist also Fremdwort. sakk = Tasche.

3. noümĕ irgend, hier unbestimmte Partikel, er weiß nicht wo ihm unwohl ist, was durch nit jușt ausgedrückt wird, also jușt adjectivisch für wohl, behaglich. *χ*ronĕ Kronen mit langem o.

4. batzĕ Geldstück von 4 Kreuzern, wird vom Berner Petz oder Bären geleitet, wofür aber Bern jetzt Mutz sagt. fuotrĕ füttern.

5. kê schreibt Hebel zuweilen für këi, kein, villeicht schwachtoniges ke.

6. jennerâl General ist wohl Einfluß des Romanischen g, wie man bei uns auch zuweilen Jenf für Genf und der Buchstabe je für ge sagen hört.

7. gwüol Gewühl und spîl Spiel ist ein schlechter Reim, abgesehen davon, daß nicht zu verstehen ist, was der General in der Schlacht für Saitenspiel hören soll, denn die Militär-Hoboen oder Clarinetten haben ja keine Saiten; diß ist ein Lapsus. durniĕre sich abmühen, vom romanischen tourner.

8. fürió dreisilbig. granĕdiĕr von Granate wie französisch grĕnadiê. So sagt das Volk auch granóbl für grĕnobl'.

9—11. Der Kaufherr kommt besonders schlecht weg. anĕ für ani anhin = hin.

12. wëizĕ, nicht wie mittelhochdeutsch wëisĕ Weizen. füĕ*χ*t feucht, dieser Diphthong anstatt fü*χ*t ist unorganisch und durch das gutturale *χ* hervorgebracht, wie viele Schweizer iĕ*χ* für ich sagen.

13. mëilĕ Mariechen, correcter der Reutlinger mëili, doch ist die

Composizion annë-mäilë Grund der Abschleifung. fürnêm vorzüglich, ist die alte Bedeutung des Worts, wovon unser vornehm.

14. hëimët-zuo adverbialisch, heimwärts.

Der Jänner.

Die plastische Schönheit eines Wintermorgens wird als Pralerei dem Januar in den Mund gelegt, die Scenerie aber eingeleitet durch die Versammlung der Familie vor Tag, bei der Lampe beschäftigt. Wir sind also bei Tagesanbruch.

1. Die Lampe soll gelöscht werden. im falsche Schreibart für em dem, Dativ. ètti Vater, schwäbisch ètte, vom gothischen atta, slawisch deminutiv ottez. empëli von ampël Lampe. usë duë ist willkürliche Zerdehnung für ûsduë austhun, löschen. shî hier Schein.

2. bliëbt für beliebt ist eigentlich kein Volkswort. würd, würst wird, wirst, durch Einfluß des w oder r.

3. gshä einsilbig contrahiert für geschehen. wo-n-i, wië-n-i, euphonisches N.

4. tshöpli, von tshoppë auch juppë, jübbë italienisch giubba, Camisol. winter-gfrigt erklärt Hebel Frostbeulen. Das Wort ist aber villeicht aus altem gefrüse Kälte verdorben.

5. békχ Bäcker, alt.

6. hélgli vom schwäbischen holgë aus Heiligenbild; jeder kleine Kupferstich.

7. forstër Förster. gstablë steif werden will Hebel aus stabilire deuten; es ist das alte staben starr werden. jaχt; die alte Sprache kennt nur jaget, und Genitiv jeide für Jagd.

8. Sehr naiv kommt die Sonne erst, wenn's Tag geworden.

9. liëχt Licht ist alt.

10. Wogen und kämpfen sind Schriftwörter. gunnë gewonnen, vom Infinitiv günnë gewinnen, pflücken, ist eine diesem Dialect eigenthümliche und sehr abnorme Contraczion für gewinnen, gewunnen. iri braχt ist auch euphonische Flexion und volksthümlicher wäre wohl iër braχt. wält für wallt, auch schwäbisch walë für sich wälzen.

11. Nun rüstet sich der Jänner zur Wehr gegen die feindselige Sonne; huft Hüfte. shnéllë intransitiv sich schnellen oder aufschwingen. bashgë ringen und nach Hebel im Ringkampf besiegen ist ein dunkles Wort,

das an das englische boxen erinnert. dim büobli mit Beziehung auf den frühern Mythus vom Morgenstern.

12. Mit diesem Vers nimmt das Gedicht den practischen Abschluß, daß der leidenden Armuth gedacht und Almosen gespendet werden. Die Interjeczion is entspricht wohl dem norddeutschen ih, ei, so viel als nun. das Gott ërbarm, das als Relativ, wo wir eher daß schreiben. nackig bekannte Entstellung für nacket, nackend. in d'arm ist eine etwas ungewöhnliche Contraczion für in dën arm; der Plural müßte èrm heißen. für-duox wieder Schürze.

13. nô drenën uf, wird zu lesen sein, noch (nicht nâ nach, alsdann) weil es den Gegensatz gegen das Festgefrorene bildet. armët Armut.

14. lis Elise. wëllë Reisigbündel ist alt. zwô schwäbisch zwuo altes Femininum. zuo-n-is euphonisch zu uns, wobei der Ton auf die Präposizion fällt (wie in der böhmischen Sprache). wëië nach Hebel Speckkuchen, hängt wahrscheinlich mit altem wîxl Weihe, einem consecrierten Gebäck zusammen. baxxë backen, alt, auch schwäbisch.

Das Spinnlein.

Schiller hatte vor Spinnen eine krankhafte Antipathie, Hebel, von Jugend auf in Naturanschauung lebend, besingt sie; das Stück ist unleugbar mit plastischer virtuoser Zierlichkeit ausgeführt und gehört zu seinen besten.

1. bâs gfatter Base Gevatterin, an ein Frauenzimmer gerichtet. ou-n-ësô auch so, das N ist euphonisch und ësô eine Verstärkung für so, villeicht aus al-sô, ans französische ain-si erinnernd und allgemein süddeutsch. Die Betonung súbtil ist ganz der neufranzösischen Aussprache gemäß und darum volksthümlich über den Rhein eingeschwärzt; die Schriftsprache würde durchaus subtîl verlangen.

di fini die feinen, stark flectiert, ist allgemein süddeutsch. ristë ist das alte riste Büschel gebrochnen Flachses, schwäbisch reiste flächsen. Daß die Spinne die Ermel zurückstreifen muß ist villeicht ein wenig zu weit getriebener Anthropomorphismus, macht aber guten Effect.

3. morn Contraczion für morgen, ennë durrë jenseits hindurch, neben dem Hauptgeweb hinten vorbei.

4. was hésh was gish Volksphrase für schnell.

5. fërstûnt betroffen, feinste Beobachtung des Thierchens (haltët ohne Umlaut); ebenso es muos noümis fërgèssë hâ. i halt mi uf

därmit ist Volksphrase, ich nehme mir Zeit hiezu. Die Unentschlossenheit oder Halbentschlossenheit ist ganz aus dem Leben gegriffen.

6. ës wèbt ist auffallend hochdeutsch gesagt, zumal für einen Webersohn, der schwäbische Weber sagt wibt nicht webt, nach der alten Sprache, was freilich in diesem Dialect auf ein andres Etymon wiben hinausführte. glixlig gute Bildung für gleichmäßig. si fërluogs sich vergaffen, närrisch versessen sein auf das Sehen. Die Notiz vom Pfarrersohn, jeder Spinnfaden sei zusammengesetzt, ist offenbar zu gelehrt und schadet dem idyllischen Ton des Gedichts. gläit gelegt für gesetzt. äin einer, haben wir hier als absolute Form mit der entschieden schweizerischen Accusativendung, aus einen.

8. fëise für fëiset feist ist alt. binëm fürs Reflexiv bei sich.

9. bis wieder für sei.

10. shiër går beinahe. üsi unsre, schweizerisch. brätis Contraczion aus Gebratenes für Braten.

Der Schluß des Gedichts ist durch die Naivität der Inconsequenz merkwürdig, mit welcher der Dichter sich in die fleißige Natur des Spinnleins vergafft hat und nur in seinem Interesse denkt. Würde er sich einen Augenblick in die Seele der Fliege hineindenken, der die Spinne als Mittel und brätis dient, so wäre der harmlose idyllische Effect alsbald paralysiert und die Natur erschiene ihm nur als der alles vernichtende Raubstaat. Aber das läßt er auf sich beruhen.

Bis hieher reichen die Lieder der ersten Sammlung der allemannischen Gedichte, wie sie 1803 herausgekommen. Auch die folgenden Ausgaben der nächsten Jahre brachten keine Zugaben und erst mehrere Jahre später verstand sich Hebel wieder dazu, einzelne Nachschößlinge theils in neuen Ausgaben theils in Zeitschriften ins Publicum zu bringen. Hebel war ungemein ängstlich für seinen erworbenen Ruhm und fürchtete ungewöhnlich stark, durch Fortsetzungen den guten Eindruck zu schwächen; auch diß ist in ihm ein sichres Merkmal des wahrhaften aber seine Beschränkung fühlenden Talents. Diese späteren Stücke, die zum Theil der frühern doch ganz würdig waren, hat man in den neuen Ausgaben als zweite Abtheilung zusammengestellt und wir haben daraus noch folgende liederartige Nummern zu verzeichnen. Hebel hatte jezt die richtige Ueberzeugung, daß er die ihm möglichen lyrischen Formen erschöpft hatte, und er suchte dieselben in den folgenden Stücken zu variieren,

daher die einzelnen Stücke als pendants zu den frühern betrachtet werden können.

Des neuen Jahres Morgengruß.

Dieses Stück bildet pendant zu dem von Göthe gepriesenen „Sonntagsfrühe", auch der „Jenner" spielt herein. Die Motive sind aus beiden zusammengesetzt.

1. Der morgs will und will nit χô.

Wenn wir einem Naturproceß die Begriffe von wollen und können zuschreiben, was wir alle Tage hören, so ist damit schon der Anfang eines Anthropomorphismus gegeben, den die Sprache selbst an die Hand giebt und dem der Dichter nur auf dem Fuß nachzugehen braucht, um das zu erzeugen, was Hebel nach Göthe's Ausdruck dazu gebracht hat, die Natur auf's anmuthigste zu „verbauern."

Sagen wir „die Sonne kann nicht durch die Wolken dringen" so machen wir sie schon zur Person, die den widerstrebenden Kräften einen Willen entgegensetzt, und sagen wir gar „sie will nicht über den Horizont hervor" so schreiben wir ihr eine freie willkürliche Bewegung, also eine Entschließung zu. So ist dem Dichter dißmal der Morgen zur Person geworden. Dazu ist anzumerken, daß die Verdopplung, will und will nit hier nur die Ungeduld des beobachtenden Dichters ausdrückt, die immer vergebens harrt, und nicht etwa einen Gegensatz von wollen und nicht wollen, wie man durch die Worte könnte verleitet werden zu verstehen. weng Contraczion von wênig. zëig ist wieder Interjeczion, eigentlich bloße Anrede. maχχ këini ʒtrëiχ heißt: stell dich nicht muthwillig vor den Mond, damit es hell bleibt.

2. rîs dürres Reisig. Das neue Jahr nennt das abgelaufene seinen in der Nacht entwichnen Vetter. sölli wird hier schnell, villeicht wunderlich bedeuten. drum ist eine bloße Expletivpartikel für doch.

3. andërʒt für anderes. müon contrahiertes müssen.

4. lå das alte lân lassen.

5. saχχ im Sinn von Zustand, Existenz.

6. Der Dichter springt von dem Thurmzifferblatt natürlich auf den nahen Kirchhof über, daran reihen sich die Betrachtungen über die Todten und die des nächsten Jahres. èχt hier entschieden im Sinn von etwa, irgend.

7. shèttrë (in der alten Sprache Schetter-Leinwand) von einem rasselnden, knisternden Tone gebraucht, wie ihn etwa ein geschwungenes Blech macht; man sagt auch von einem musikalischen Instrument es schettert, wenn es unmusikalisches Geräusch macht.

10. Der neue Jahrestag als Person ist wie ein schmucker Bauer gekleidet.

11. wundër nimmë, die Neugier erregen.

13. wott wollte.

14. áléggë ankleiden.

Die Ueberraschung im Garten.

Diß Gedicht ist das bewußte Gegenstück zu dem Liebes-Duett Hans und Verene. Die Wiederholung ist dißmal ein wenig kühl ausgefallen. In Vers 3 und 4 macht die Erinnerung an die „früher geglaubten" Jungfern vom See schon einen sehr erkältenden Eindruck. Auch das französische sharmánt trägt nicht zur idyllischen Innigkeit bei. Im lezten Vers lesen beide Karlsruher shmüozli, aber ein solches Wort gibt es nicht, der Reutlinger gewiß richtig shmützli, denn in der alten Sprache heißt smuz, smutzes Kuß, wofür wir Süddeutschen gewöhnlich Schmatz sagen

Agatha, an der Bahre des Pathen.

bår sagt man in Schwaben für Sarg und bärë für Bahre; hier kann beides zumal verstanden sein. Es wird ein Mädchen als Pathenkind bei der offenen Leiche des Pathen angeredet. dër götti und d'gottë ist männlicher und weiblicher Pathe, in Schwaben heißen sie auch dête und dötë, das Kind dêtle; diese Wörter sind dieselben wie Pathe, Pathin, wechseln also durch alle Grundlaute der Sprache; die ältesten Formen sind goto, gota, auch englisch god, so daß die Composizion wohl mit dem Namen Gottes zusammenhängt, eigentlich der im Namen Gottes Elternpflichten übernimmt. niddë ist unten. i denk ëm nümmë drå ich trage es ihm nicht mehr nach.

Das Gewitter.

Diß ist in der That ein neues Motiv, das der Dichter früher übersehen hat; die Wahrheit ist, daß es zwar dem Landleben geläufig, aber Hebel's weicher Idylle zu ernst und gewaltsam ist, daher er es auch hier nur wie ängstlich berührt, um nicht in irgend ein unzukömmliches Pathos zu gerathen. Ein geistreicher Kunstgriff ist, daß er die

Schauer des Gewitters durch den unschuldigen ruhigen Schlaf des Säuglings contrastiert.

1. ē mêr foll dunst und wèttër gehört wieder der Schriftsprache. dër Blouē oder Blâuē ist der Berg des Landes.

2. wiē mër's usēnandër rupft malt die unruhige Bewegung der electrischen Wolke; das unbestimmte mër (man) ist bemerkenswerth.

3. sē helfis Gott beim Bliz und Schlag. si drum ânimmē, sich darum bekümmern.

4. Im catholischen Schliengen läutet man, was unserm aufgeklärten Protestanten mißfällt. dundër, englisch thunder ist malerischer als Donner.

5. ër wird jâ d'ougē bînëm hâ d. h. der liebe Gott wird ja wohl die Augen d. h. hier die Vorsicht bei sich haben, denkt das Kind. shnûfëlē deminutiv zu athmen. hott rechts, nach der Thiersprache.

6. Nun kommt der Hagel; das romanische akurât, auch in akrât contrahiert ist volksthümlich. fèrn vorig Jahr und èrn alte Form für Ernte.

7. goûtshe schwäbisch goutshe schaukeln, schwankende Bewegung machen und haben. zwâr deutet hier die volksthümliche Limitierung des Urtheils an.

8. ër wird mî dëil, ist wieder Gott gedacht, vom Kind.

9. ës règnët spiēs und nèggël Volksphrase.

10. Die Sonne bricht vor'm Untergang wieder vor. bâ Bann, Markung.

11. shnûfli von schnaufen, ein langer Athemzug. bappē, Brei.

Der Abendstern.

Absichtliches pendant zum Morgenstern. Die Ausführung ist zierlich, leidet aber an einer kleinen Unklarheit. Die Sonne hat nämlich zwei Knaben, liebt aber den Abendstern mehr als den Morgenstern; da sie aber am Morgen mit dem Liebling aus dem Hause (überm Schwarzwald) aufgeht, sollte man denken, der Morgenstern sei gemeint, allein es ist der jezt doch unsichtbare Abendstern, der erst am Abend (über dem Rî-strôm im Elsis) sichtbar wird. Es wäre gewiß natürlicher gewesen, das Büblein im Morgenstern identisch zu nehmen mit dem abendlichen.

2. ums halb um die Hälfte.

3. Ich weiß nicht, ob ʒrôm ein Volkswort ist; die alte Sprache würde ʒroum verlangen. gumps erklärt Hebel hüpfen, muthwillige Bewegungen machen, die Füße schaukeln, schwäbisch gambs, etwa vom italienischen gamba?

4. das und dëis dieses und jenes; das schweizerische dëis ist nicht mit dem kurzen dïser, dissë zu verwechseln, das bei einigen Schweizern noch dishë lautet.

5. In diesem Vers verlieren wir den Morgenstern aus den Augen und im folgenden ruft ihn die Mutter wieder zu sich.

7. nâtnâ eine etwas auffallende Contraczion für nach und nach.

8. lâsst ër si âm fûrduoχ gâ heißt deutlicher: er läßt die Schürze der Mutter, an der er sich seither gehalten, los und bleibt zurück. zottlë auch schwäbisch, ist verdrießlich schlendern, wohl das alte zoteren und unser schlottern.

9. hëimli das Heimchen, ist diß Wort volksüblich?

10. χlëini mûs Liebkosungswort.

11. âbë und âbëd braucht Hebel promiscue.

13. dâχt der Docht, in der alten Sprache tâχt braucht Hebel auffallend mit schwacher Flexion.

Der Schwarzwälder im Breisgau.

Diß zierliche Gedicht erschien 1807 in einem Wochenblatt, aber mit veränderter Strophenstellung, unter dem Titel: Der verliebte Hauensteiner. Es ist eigentlich das Lob seiner lieben Breisgauer Orte, das aber, um unparteiischer zu erscheinen, einem Schwarzwälder in den Mund gelegt ist.

1. Zuerst wird zu Müllheim am Rhein der Wein des Posttwirthshauses (an dër poʒt) gepriesen;

2. dann die schöne Aussicht von Bürgeln, einem Dorfe südlich davon am Fuße des Blauen.

3. Dann nordwerts im Rheinthal der Tanz in Staufen.

4. und endlich die Eleganz und die Jungfrauen von Freiburg, das hier im Volksmund Fribèrg heißt.

Aber in den drei lezten Strophen zieht es den Schwarzwälder in seine Berge zurück, es kommt ihm nicht auf die gégnig an, er hat in einem kleinen Haus zu Herischried (östlich von Schopfheim) eine Sie, die er liebt. Man könnte, namentlich nach dem Mißbrauch,

den eine schöne Frau von dem Vers gemacht hat, argwöhnen, Hebel habe einmal in diesem kleinen Haus eine Amour gehabt, aber gewiß mit Unrecht; er hat wenigstens nie dort gewohnt.

Der Kirschbaum.

Dieses artige Liedchen findet man nicht in den allemannischen Gedichten, wohl aber im Rheinländischen Hausfreund unter der Aufschrift „die Baumzucht" wo der Adjunct den Hausfreund auffordert, es zu singen und dieser es aber gleichsam nur fragmentarisch einschaltet, während der Adjunct dazu blättelt d. h. auf dem Blatte pfeift als Begleitung. Das Liedchen stellt die Freuden der Thiere am Kirschbaum durch drei Jahrszeiten zierlich dar, hört aber ohne rechten Abschluß auf, wo der Winter eintritt, weil hier nichts weiter zu loben ist und der Adjunct unterbricht spaßhaft mit den Worten: ihr seid ein wenig heiser. Man dürfte darum das artige Stückchen doch in die Sammlung aufnehmen. Die Redensart: ish das dër briχt? bedeutet: Ist das die Meinung? bin ich darauf geladen?

2) Didactische Stücke.

Wir kommen zur zweiten Gattung der Gedichte in Liederform, in welchen eine bestimmte Nutzanwendung, Belehrung und Erklärung über die lyrische Form vorherscht und die darum der practischen Ansicht des Landmannes noch unmittelbarer aus der Seele gesprochen sind.

Die Irrlichter.

Der volksthümliche und auch sonst noch nicht vertilgte Glauben an Irrlichter ist hier in einen eigenthümlichen Mythus verarbeitet, der auf eine moralische Lehre abzweckt. Die Phantasie ist etwas seltsam; das Irrlicht ist ein feuriger böser Geist, ein marχër usëm fûr; marχër ist eigentlich ein Feldmesser und Mark- oder Grenzsteinsetzer; diese Feuergeister stehen aber im Dienste der Engel und jeder Engel, der übers Feld in der Nacht fährt, hat einen solchen Gnomen bei sich als Diener und Fackelträger; den Engel kann natürlich der Sterbliche nicht sehen, nur die Fackel des Dieners. Diß ist die vorausgesetzte Phantasie.

1. Die Engel, mit stèrnë-bluomë g'χrônt, oder wie die Reutlinger ohne Autorität emmendiert b'χrônt, sind dem Dichter schon oft vorgeworfen worden; diß Wort und diese Phrase sind allerdings nicht

volksmäßig und der Dichter hat sich hier zu einer Salons-Phrase verirrt, die nicht in sein Gemälde paßt. fērwaχχē aufwachen. Auch d͡ônt klingt wenigstens nicht recht volksthümlich.

2. si ȩprœχē. Diß Wort ist nicht mit dem starken sprechen zu verwechseln; die alte Sprache bildet von ȩprâχa ein secundäres Verbum, ȩprâχôn sich besprechen und davon dieses schwache sprœχē mit langem Vocal, daher im Particip gȩprœχt. In Schwaben sagt man sich fērȩprâχē sich in langen Reden vergessen.

3. and fro̩n an die Arbeit, Geschäft.

4. bedērthalbē Zwerchsack, weil er auf beiden Seiten herabhängt, von halbe Seite. öd magenschwach. drīlengē hineinlangen. trébbēr Treber oder Trester.

5. shnörē Schnauze, villeicht von alten snéren schnarren, schwatzen. tshoub ist Strohwisch, für shoub.

6. χummlig bequem, das englische comely. doggē Strohfackel, etwa das alte tocke Stück Holz, Haufen?

8. âhēimēlē Gefühl der Heimat erwecken. wenn ēr χunnt wenn er herankommt; das folgende sē hébt für so hält, vom schwachen hébbē das auch in Schwaben für halten gilt.

9. sappērmentē, sacramentieren fluchen. zēiχē heilige Zeichen, hier Fluchworte.

10. im wèttēr-lēiχ (alt für Wetterleuchten) heißt blitzschnell.

11. gottis alte Flexion.

12. popērment eigentlich opērment ist Auripigment, wird zur Verstärkung von Gift gebraucht. lœn si allēs ȩtâ, die Engel und ihre Diener sind aufgebracht, daß ein Mensch dem reizenden Irrlicht nachgehe und es erhaschen möchte.

14. lappi Ungeschickter; er führt ihn abseits in eine Pfütze.

15. güllē Mistlache ist alt.

16. Von hier an die ganz didactische Moral.

17. d'latèrnē ist hier ein plastisches Motiv ohne tiefere Bedeutung.

19. dinēr wèggē ist Genitiv Plural, aber Dativform für wèggi, das dem Dialect verloren war. unēr Verdruß. sâg i heig dēr's gsēit, du kannst dich auf mich berufen, Bekräftigungsformel.

Der Schmelzofen.

Im Wiesenthal ist ein Hüttenwerk, Hebel war also von Kindheit

an in den Localitäten und Thätigkeiten bewandert, er hat die naheliegenden Motive einfach gemüthlich zusammengestellt. garĕ vom Blasbalg knarren. masslĕ Masse, Eisengans. trôg alt trog Behältniß, hier Casse; ob es identisch mit truχe Truhe, wie Hebel und Ziemann vermuthen, sei dahingestellt; Trog wird jezt mehr als Behälter für Flüssiges gebraucht. üsĕrs gattigs lût unserer Art Leute; hier ist das Derivatum gattig Gattung als Masculin oder Neutrum gebraucht, was außer dieser Phrase kaum vorkommt. Könnte als uneigentliche Composizion betrachtet werden. drâb, dar-ab für davon, darüber. bringĕm's ĕin = einer, Accusativform. ankχĕ Butter ist alt und schweizerisch. grūobĕ sollte wohl richtiger griobĕ heißen, denn die alte Form ist griubo, griebe das Residuum von ausgelassenem Fett. shiχt, Turnus, Arbeitsordnung. grumbirrĕ Grundbirnen, Kartoffeln. gheiĕ (nicht kĕiĕ) für fallen und werfen; das Wort ist sehr dunkel; ob es aber mit Hebels ghĕiĕ identisch, da sie ganz gleich lauten, das ist die Frage. Beide Bedeutungen sind auch in Schwaben üblich. ĕ saχχ eigentlich ĕs saχχ das Material, von einem Neutrum, saχχ das nicht so abstract wie Sache immer ein körperliches unbestimmtes ausdrückt; auch schwäbisch. wègĕsĕ alt waganso die Pflugschar. dĕr trūbĕl eine anomale deminutivische Bildung für Traube, wĕiχĕ weich werden. gœi-mĕr gehen wir; mĕr gœ-i ist schweizerischer Conjunctiv und Imperativ für allons, die zwei Silben sind aber bei Hebel in einen Triphthong zusammengezogen.

Der Mann im Mond.

Mutter und Kind sprechen über die Flecken oder den sogenannten Mann im Mond, welchem die Mutter eine moralische Wendung unterschiebt. wîd erklärt Hebel gedrehte Weide zum Binden. Die Sache ist so weit richtig, aber es ist nicht das Wort Weide und kann auch von andern Bäumen kommen; es ist das alte wide mit kurzem Vocal, das hochdeutsch Wiede oder Wiete zu schreiben ist und nur Band bedeutet, daher auch schwäbisch wîd nicht wĕid; platt wêde. dĕhĕi daheim, das alte hein. gmĕi Gemeine, Gemeinde. mĕr henn sô wir haben deren oder solche, d. h. Strolche. shèllĕ-wèrχĕ schanzen. bôsgĕ verbrechen. nit fil ghâ, gehabt für gehalten. hûsli Dorfgefängniß. nèrsh als Liebkosungswort, närrisches Kind. bĕil Beil, schweizerisch bîl, der Diphthong kommt vom alten bîal, weil das i die Silbe aus-

lautet. Ist dummls (sich) tummeln volksthümlich und nicht aus der Schriftsprache?

Die Marktweiber in der Stadt.

Eine der zierlichsten Erfindungen Hebels, die villeicht nur um ein weniges zu künstlich in der Form gehalten ist. Es ist ein äußerst plastisches Motiv, die gewöhnlichen Ausrufe der ländlichen Verkäufer in den Straßen der Stadt in ein Gedicht zu verweben, wo sie dann mit dem zwischendurchlaufenden Context einen ganz unerwarteten überraschenden Reim bilden. Aber eben in diesem Reiz liegt die Gefahr zu manierieren, auch hatte das Gedicht in den ältesten Ausgaben noch weitere Verse, wovon Hebel die gesuchtesten später wieder ausgestrichen hat. Wenn aber Göthe an diesem Gedichte tadelt, daß darin den Stadtleuten allzusehr der Text gelesen werde, so kann man mit Sicherheit entgegenhalten, Hebel hat hier den Inhalt rein aus dem Leben copiert, denn wie die Wiesenthaler ihr ländliches Geschäft betreiben und wie sie in Basel durch die Gassen ziehen, das war ihm ja von Jugend auf so vertraut, daß er völlig in diesem Element aufgewachsen ist.

Das französische proppër für reinlich und stattlich ist volksthümlich. hëig er habe. duranë (durch-an-hin) überall. ôndër eher. ô für auch, nach Hebel ganz Localform. z'naχt bei Nacht. χô kommen. sëig er sei. χrishonë eine alte Bergkirche auf dem rechtrheinischen Baslergebiete. buʂpër schwäbisch muʂpër gesund und munter; die Ableitung von buschbar ist sicher falsch. zentanë überall, nicht wie Hebel sagt, zur Hand hin, sondern zesamt-anhin. Jn Gott mëint is guot ist is ein ungewöhnlicher Dativ uns, wenn nicht alte Form für es, was wohl das rechte sein wird (die ältere Lesart ist: meint's jâ guot). üobë für das kirchliche prüfen, ob volksthümlich? gëlli gelbe alt. fürsi hier beiseite, weg. wëis wundër ich weiß nicht was. halbër für halb, versteinerte Flexion. Sich irren, das hier der Reim hervorruft, ist Schriftdeutsch. bluost für das heilige Blut als Betheurung, ist alt. büosli aus dem französischen pièce, Zehnkreuzerstück. immis Mittagessen, aus imbiss von beißen, Hebel giebt eine lächerliche Etymologie. strūbli Strauben, ein Gebäck. χib Neid, vom alten kiben, kîb. χoʂpër kostbar. juntë Weiberrock, aus giubba verderbt? ringër leichter, besser. gèll es gelte, nicht wahr? Der

lezte Vers springt etwas leichtfertig von der Erinnerung ans lezte Stündlein zur Zerstreuung zurück.

Die Mutter am Christabend.

Selbstgespräch der ländlichen Mutter, während sie vor Schlafengehen den Christbaum zurichtet, um früh am Morgen damit das Kind zu überraschen. Es sind Betrachtungen einer gutmüthigen Pädagogik.

förwaχχĕ aufwachen. gunnĕ gönnen. Mit stillem Tritt, Flexion ist etwas hochdeutsch. helsĕ gratulieren und Angebinde schenken; dieses ohne Zweifel von heil dirivierte Verbum ist das scandische heilsa, helsa, helse, grüßen, aber Grimm hat ein altfränkisches χelsjan amplecti, wovon helsen (von hals) das mittelhochdeutsch sowohl umarmen als Neujahrsgeschenk geben bedeutet; mir scheint, es seien hier zwei Wurzeln zusammengeflossen. mœseli kleiner Flecken von måsĕ alt måse Mal, Narbe, Flecken. fütteli altes Deminutiv von fut; Hintertheil. Die Formen witt und willsh für willst, stehen hier nebeneinander. χêri alt kêre die Kehr, französisch tour, daher für mal. hînèχt diese Nacht. gnô genommen von nê nehmen.

Gespenst an der Kanderer Straße.

Ein ganz didactisches Stück, das den volksmäßigen Gespensterglauben nützlich verwendet, indem es ihn als einen Antrieb zur Mäßigkeit und Nüchternheit in die practische Scene setzt. Die Fabel ist von der einfachsten Erfindung.

ghȏrt für einfaches hört, villeicht iterativ gedacht. bappĕ Brei, schwäbisch dĕr bapp Kleister. blås't und drôzt ist ein laxer Reim. brenz Brantwein; Gebranntes wie Hebel glaubt. sîm sie ihm, ist eine etwas starke Contraczion. sĕ-n-ish's so ist's, mit euphonischem N. flösh schwammicht, Hebel meint flaccus, was auf ein wirkliches Lehnwort führt, denn deutsch ist es nicht. tort Verdruß, französisch. Der Schluß deutet mit dem Finger auf die Lehre.

Der Knabe im Erdbeerschlag.

Wie dort der Mann, wird hier der Knabe in die Lehre genommen, die Ausführung ist noch einfacher aber durch die Kindesnaivität niedlich. Daß das Erdbeerenessen während des Suchens den Hunger nicht stillt, ist der practische Ausgangspunkt und diese Erfahrung wird mit der Ermahnung zur gewöhnlichen Höflichkeit im Verkehr sinnreich combiniert. beri richtiger berri ist altes Neutrum Beere, wird aber

hier als Plural oder Collectivum gebraucht. battĕ und bshiĕsĕ beides für fruchten, ausgeben. Zu bemerken ist noch, daß Hebel das Wort χnȧb sehr geläufig, das doch nicht volksthümlich. Diß erkennt man aber daran, daß er im Deminuativ immer bȯobli sagt; ein χnȧb ist hier nur der Engel.

Der Wegweiser.

Heißt auch: Guter Rath zum Abschied — weil es die erste Sammlung der allemannischen Gedichte beschloß. Der Poet nimmt die Maske ab und spricht seine guten Lehren direct aus, doch in humoristischer Form der Anschauung. denn für Tenne als Neutrum soll schon im ältesten Deutsch bei Notker vorkommen. tafern taberna. Der Bettelsack ist zierlich aus der Metapher übersetzt. Ebenso naiv ist das Gewissen, das d͡ütsh kann. Der Schluß führt durch den sentimentalen χilχhôf zu einer mysteriösen Wendung, die als Räthsel nachwirkt.

Der Sperling am Fenster.

Erschien in zwei Fassungen zuerst in zwei Zeitschriften. Es ist einfache Ermahnung der Mutter an den Sohn zur Sparsamkeit, die ziemlich locker an das Bild des sorgenlosen und bettelnden Spatzen angehängt ist.

II. Gedichte im reimlosen Jambus.

Hebel ist kein sonderlicher Reimkünstler und man kann sagen, er habe sich mit dieser Kunstform eher abgefunden, als daß er durch sie auffallende Effecte erreicht hätte. Gleichwohl hat sie ihm zu seinen Liedern den plastischen Grundton geliefert. Eine zweite Form ist der reimlose Jambus, wo er sich freier bewegt und seinen Reflexionen ungehindert nachhängt, wo sich aber alsbald die Gefahr einstellt, daß daß er sich gehen läßt und in einige breite Geschwätzigkeit hineingerissen wird. Diese wenigen Gedichte lassen sich wieder in drei Formen abscheiden.

1) Reimloser Strophenvers.

Auf einem Grabe.

Durch die antikisierende Strophenform hängt das Gedicht noch mit dem Lied zusammen. Es ist eine ziemlich gewöhnliche Sentimentalität über Grab und Auferstehung, aber wie sonst durch die Naivität

des Ausdruckes anmuthig. Das aufgeschüttelte Deckbett ist wieder die bäuerliche Phantasie des Dichters. senli für sehnlich sagt aber das Volk schwerlich; mër dolten is wir ertrügen einander, vom alten doln; unruëi, Neutrum, ist der Perpendikel; samstig z'âbë als Nominativ gebraucht, ist kühn.

2) Didactischer Fünfjambus.

An das frühere Lied, die Mutter am Christabend, schließen sich folgende zwei Betrachtungen an.

Eine Frage.

Die Einleitung ist ein wenig geschwätzige Prosa, vortrefflich aber die Ausführung der vier verschiedenen Arten von Müttern, deren die erste das Kind durch Süßigkeiten verzieht, die zweite es klug durch Lohn und Strafe erzieht, die dritte liederliche die Kinder mitleidslos verwahrlost, endlich die vierte aus Armuth nur weinen kann, was wieder ins sentimentale etwas zu weit ausläuft, aber einen beruhigenden Schluß abgiebt.

hurt Hürde, Obstlade; gufë in Schwaben glûf Stecknadel; das Wort scheint verdorben aus altem kluf und gehört zu klioban spalten. rûfë alt χruf, rufe, verharschte Kruste einer Wunde, Ausschlag, auch schwäbisch. Beide Karlsruher lesen hier falsch shméckt de was keinen Sinn giebt, anstatt shméckt dër, oder vielleicht besser, wie die Reutlinger orthotoniertes shméckt diër, wegen des Gegensatzes. noûmë irgendwo, vom keltischen nak aliquis und wahrscheinlich der Partikel wo wie schon Hebel annimmt. shôs Feminin alt. Das Verbum drenën îstûre, das hier dem Engel zugeschrieben wird, ist mir unbekannt; es scheint das mittelhochdeutsche stûren aussteuern, mit etwas versehen zu sein.

Noch eine Frage.

Hier ist die Belehrung wieder ganz abstract und fast bildlos ausgefallen: Leid und Freude wohnen nah beisammen und sollen gemischt sein.

ins für ini hinein. dorn wird in diesem Gedicht mit starkem und schwachem Plural, bald dörn bald dornë gebraucht. höcklë etwa häkeln? drab bei erschrecken, aus dar-ab, wo wir darob, darüber

sagen. aglö, Aehrenstacheln, alt agene, agele. shrundö zerrissene Haut, alt.

3) Dramatischer Fünfjambus.

Es ist freilich nur uneigentlich dramatisch und vielmehr monologisch zu verstehen.

Der Wächter in der Mitternacht.

Den Stundenruf des Nachtwächters haben wir oben gehabt; hier ist dem Nachtwächter um Mitternacht, zwischen seinen mit Variazionen abgesungenen Stundenruf, ein Selbstgespräch in den Mund gelegt. Es ist nicht zu leugnen, daß hier das Bewußtsein des Dorfwächters mit dem des jungen Candidaten sich etwas stark amalgamiert hat, so daß wir zwischen Naivität und gebildetem Sentiment etwas gewaltsam hin und hergezogen werden; doch ist das Stück auch in dieser breiten Geschwätzigkeit noch anmuthig.

garë knarren; dremmël Balken, alt; ungeschickt ist die Schreibart Uihl für ûl; uil wäre schwäbischer Dialect; almig ehemals, villeicht aus allemal entstellt? In der Schweiz kömmt albig und allig für immer vor. bis dato sagt wohl kein Nachtwächter, noch weniger spricht er vom puls dër zit; loppërig = lottrig; das Grab lüften, der frischen Luft aussetzen, bringt den Dichter auf das Bild des Betts, das man zu sonnen pflegt. und ëb ër går noch ehe er völlig. Die Phantasie der Auferstehung wird naiv durch die Ausführung, nümme wît, ë ständli, nit ëmål. Noch naiver und völlig comisch wirkt hinter der Sentimentalität der derbe Realismus des Stolperns über die Staffeln; dër luft = Wind, alt; die Beschreibung der Auferstehung schließt das Bild plastisch ab. guotë gut werden, heilen. shnattë für Schnitt oder Scharte ist alt. dunkχë tauchen, alt. ô wenn's doχ bald sô χäm, ist die süße Hypochondrie des lebensfrohen Dichters. iëmerşt ein verstärktes immer.

Die Vergänglichkeit.

Diß Stück ist dramatischer gehalten, so fern es in einen Dialog zwischen Vater und Sohn eingekleidet ist, doch ist der Knabe mehr Statist und confident und das Interesse concentrirt sich in den docierenden Papa. Bemerkenswerth ist, daß der Dichter dieses Zwiegespräch in die Nacht und zwar auf die offene Straße des Wiesen-

thales, zwischen Steinen und Brombach hinverlegt; diese Stelle war ihm bedeutend geworden, weil ihm daselbst seine Mutter gestorben; so läßt sich fühlen, wie ihm eine Belehrung des Vaters über irdische Vergänglichkeit durch diese Scenerie sich lebendiger darstellte. Es ist in der That eine der gelungensten Dichtungen Hebels und der ganz ungetrübte Ton des Landmannes ist dißmal in bewundernswerther Reinheit durchgeführt. Der Anblick der Ruine des Röttlerschlosses, vermuthlich im Mondschein, gibt dem Knaben den natürlichen Anlaß über Vergänglichkeit des Irdischen zu sprechen; der Vater verweist ihn auf die allgemeine Bewegung in der Natur, was freilich seinem Gehalt nach philosophischer klingt, als er gerade sagen will; das Haus, das Dorf, sogar die Stadt Basel vergeht; da der eine Stier schnauft, wird dem Knaben vor Geistern bang, worüber der Alte lacht und seine Phantasie bis zum jüngsten Gericht fortführt.

alder für oder, das alte alde erklärt Hebel für Schwarzwalddialect. wüost ist hier in seinem hochdeutschen Sinn, geht aber wie in Schwaben in den allgemeineren von häßlich über. bünni oder bünnə der obere Boden des Hauses. χlimsə alt klimse und klunse Spalt, Riß. bletzə flicken; schon bei Ulphilas ist plats der Lappen. doll im Sinn von schön, prächtig ist diesem Dialect eigen. folχ-spil für Menge, Gedränge ist alt. ei-duo einerlei Thun = gleichgiltig. frou-fastə ein Basler Gespenst erklärt Hebel selbst aus Frohnfasten; es ist darum unbegreiflich, wie alle Ausgaben es als zwei Worte schreiben und an Frau gedacht haben. lippi leppəli wird ein ähnlicher Geist sein. pfnüsəl Schnupfen, alt pfnåsen schnauben. loubi, mèrz als Stiernamen von den Monaten Laubmonat (April) und Merz genommen, in welchen villeicht die Thiere geworfen sind. Volksmäßig ist der Pleonasmus sî kamərâd wô mit əm gåt. sellə jener. Characteristisch ist, daß der Engel des jüngsten Gerichts als hochdeutsch redend eingeführt ist: Wacht auf, es kommt der Tag; der gemeine Mann kann sich alles pathetische nur im Predigerton ausmalen. Um so comischer wirkt aber hier die Vergleichung des jüngsten Tages mit dem Franzosenschießen von Anno 96. gugë oder guggə schwanken, wohl mit gaukeln, goutshë schaukeln zu vergleichen; in der alten Sprache kommt auch gågen schwäbisch gägə dafür vor. Naiv ist die Ausrede i hâ iəz nit dër zît (Partitiv-Artikel). glumsə, alt gluns Funken,

schwäbisch glostē abglühen. Auf die Frage des Knaben, was aus den Menschen bei dem Weltbrand werde, erwiedert der Vater mit der allbekannten Ausweicheformel: si sinn wo si sinn; aber es scheint, der Setzer der ersten Ausgabe fühlte das unrhythmische des Verses und verbesserte: si sinn — wo sinn si? in die Fragestellung, was sich villeicht der mehr als gutmüthige Autor gefallen ließ; es hat aber so durchaus keinen Sinn. geb wô dû bish = wo du immer sein magst. rein ist kein Wort der Volkssprache, es müßte ja sonst mit Apocope rei heißen; es ist wieder die Pfarrsprache. fërglichligē eigenthümliche Adverbialbildung für vergleichungsweise (das dänisch-schwedische ligen.) wèttē jochen, einspannen, ist alt, das Wort wit für Band kommt davon. rousē Gräben ziehen erklärt Hebel aus altem runs Rinnsal von rinnen. gfèttērlē von Kindern, die Alten nachahmen. Das Stück fällt wieder aus der Hypocondrie und möcht iëz nümmē hî in den unendlich naiv wirkenden Realismus des Rufes an die Ochsen hüst, loubi, mérz! hüst ist linker Hand!

III. Der epische Hexameter.

Ließ der freie Jamb dem Dichter etwas zu gefährlich freie Hand, so bot der neuerfundene deutsche Hexameter ein etwas gehaltneres und mehr Sorgfalt ansprechendes Maß. Hebel's Hexameter sind zwar keineswegs musterhaft, aber neben denen von Klopstock, Wieland, Göthe und Schiller dürfen sie sich immerhin sehen lassen. Man kann nicht sagen daß sein Dialect dem Hexameter ungünstiger sei, als der hochdeutsche, was z. B. beim bairischen entschieden der Fall wäre, weil dieser die Vocale der Derivativsilben zu verschlucken pflegt.

Die Wiese.

Wir haben diß wie vermuthet frühste Gedicht dieser Gattung schon grammatisch behandelt und müssen es noch einmal im ästhetischen Sinn ansehen; es gehört der beschreibenden und allegorisierenden Gattung an; der kleine Fluß Wiese aus dem Heimatthal des Dichters wird, wie schon grammatisch, als Mädchen allegorisiert und nun von seinem Ursprung, gleichsam von der Geburt an, durch seinen ganzen Lauf verfolgt und sein Heranwachsen symbolisch vorgestellt bis zu dem Punkt, wo sich das Mädchen mit dem männlich kräftigen Vater Rhein vermählt, der es wie ein Bräutigam in seinen Armen aufnimmt. Daß

die Wiese unterwegs einen zweiten Bach gleichen Namens, sî shwésterli, aufnimmt, paßt zwar nicht in die Haupt-Allegorie, ist aber auch nur als durchgehendes Motiv benützt. Göthe hat die Zierlichkeit des Gedichts schön anerkannt.

Das Habermus.

Auch dieses Stück gehört der beschreibend allegorischen Gattung an, doch ist die didactische Tendenz, Lehre der Mutter an die Kinder, deutlicher hervorgehoben. Es ist dißmal die Geschichte des Haberkorns, welche die Mutter von der Saatzeit an erzählt, während die Kinder den Brei verzehren; besonders sticht das Bild der Sonne in seiner Manier hervor, da dieselbe sich strählt und mit einem Strickzeug hinter den Bergen vorkommt, und die himmlische Landstraße strickend hinwandelt, ganz wie eine zärtliche Mutter und Bäurin. So geht's fort bis der Haber gereift ist und völlig resigniert sein Ende herankommen sieht, wo das Gedicht abbricht. Interessant ist es, dieses Gedicht mit dem berühmten Lied von Burns, John Barleycorn zu vergleichen, wo der Dichter sehr ähnlich die Geschichte des Gerstenkorns erzählt, doch eilt der Lyriker viel rascher und kecker zu seinem Ziel als unser Epiker und von einer Nachahmung kann wohl nicht die Rede sein. Ohnehin ist bei Burns die zweite Hälfte der gewaltsamen Mißhandlung des Gerstenkorns gewidmet, bis er endlich beim kecken Gläserklang der Trinker ankommt, während Hebel seinen didactisch-idyllischen Zweck festhält und das Gedicht mit einer mütterlichen Ermahnung abschließt.

Die Gebetformeln wieder hochdeutsch. düpfi Deminutiv aus topf mit i abgeleitet. drüoiё (triphthongisch) gedeihen; Hebels Schreibart mit t und Ableitung von Truhe ist ganz falsch; mittelhochdeutsch finde ich nur druo für Früchte des Feldes; das Wort ist aber entschieden scandisch, isländisches Deponens thrôas wachsen, zulegen; villeicht verwandt mit thrîfas gedeihen, schwedisch trivas, englisch thrive. sitёr-is (seither immer) inzwischen. Falsche Schreibart uisё anstatt ûsё unser. bis gnuog bis es genug ist. shoχ ist Interjeczion des Frierenden, shnattrё schaudern. χündig ärmlich; schon das alte kündec kommt in dieser Bedeutung vor. usё für usi hinaus. reblё sich abarbeiten, alt reben. blundёr specifisch Kleider, wie χroub, spolium, plündern. Ist die Form rörё (Röhre) volksthümlich? Und

χnöspli Knospe? Man sagt sonst Knopf in diesem Sinn. mérkt afángs fängt an zu merken; Hebel sagt das adverbial gebrauchte afangs werde, verschieden vom Verbum, auf der zweiten Silbe betont, bei uns in Schwaben beidemal auf der ersten. stupfěl Stoppel. efěrsinli Euphrosyna. osěr Büchersack, etwa das alte ōsen verschlingen?

Wir kommen jezt zu den beiden epischen Stücken, welche eigentlich Hebel's Dichterruhm begründet haben.

Der Carfunkel.

Das Hauptmotiv beider Gedichte ist die Situazion, daß die Landleute sich am Abend zur häuslichen Arbeit beim Licht versammeln, wobei ein Alter die Zeit durch eine Erzählung verkürzt, wofür besonders die neugierigen Mädchen dankbar sind. Dieses erste Stück spielt am langen Winterabend, wo man sich um den Ofen sezt, die Bursche sogar auf dem großen Ofen liegen, der Alte seinen Taback schneidet, die Mädchen spinnen und einer der Bursche die „Lichtspähne" zurichtet und so für Beleuchtung sorgt. Die Geschichte, welche der Alte preisgibt, ist dißmal die sehr gewöhnliche einer unglücklichen Ehe, wo ein liederlicher Mann sein schuldlos geopfertes armes Weib unter die Erde bringt, ein Ereigniß das alle Tage vorkommt und keiner besondern Erfindung bedurfte; der specifischen Volkssage gemäß ist aber, daß der den Mann zum Spiel verführende Camerad der Teufel in Gestalt eines unheimlichen Jägers ist und daß derselbe einen Ring mit Carfunkelstein als Zauberköder braucht, der dem Verblendeten täglich einen Thaler in die Tasche schafft, bis er einmal gegen die Warnung an einem Feiertag den verbotenen Zauber mißbraucht; so ist's in der Volkssage überall. Mit Erscheinungen von Engeln ist Hebel wie gewöhnlich versehen. Als romantisches Motiv ist dann noch ein Traum des Weibes benüzt, der ihr einen Capuziner in den Weg schickt, von dem sie unheildeutende Karten sich schlagen läßt, was dann wieder in das Motiv des Kartenspielers zurückschlägt. Göthe lobt den grausigen Grundton des Stückes; es kann natürlich nur tragisch schließen; nachdem der Elende die Frau ermordet, bleibt ihm nur, sich die eigene Kehle abzuschneiden; der Dichter bricht ab und kehrt zu seiner Rahmeneinfassung zurück; der tragische Eindruck wird gemildert, indem die Mädchen errathen, daß das Ganze nur eine didactische Wirkung bezwecke. Der Name Bizlipuzli, den hier der böse Geist führt, gehört

bekanntlich einem mexicanischen Götzen an, die Lebenswahrheit der ganzen Erzählung ist aber doch das Wunderbarste daran.

shnètzlē schnitzeln; fērtshlāfē ver=entschlafen; fērstūnē hier im Sinne von sich verwirren, stecken bleiben. niēnē nirgend. χarfunkēl heißt auch ein Ausschlag. droštlē Drossel, englisch throstle. dosh Kröte, der Däne spricht tusse. χemmi Camin. fērtloufē ver=entlaufen. landsēm eine auffallende Entstellung von langsam. eck-štēi carreau in der Karte; shicχ ist zufälliges Begegniß, passendes Verhältniß. shūflē ist Schüppen oder pique in der Karte. grumsē murren. bī-n-ēm bei sich. shicχ en widdēr ist volksthümliche Abweisungsformel. unghēit ungeschoren; das Wort ghēiē alt gehîjen hat hier den obscönen Sinn von futuere. shèndē schelten, ist auch nürnbergisch und dänisch. mèrt Markt. drittēt für tritt ohne Contraczion. štāb hier gerichtlicher Verkauf. Ein musterhafter Hexameter ist der Fluch:

Dī soll dēr dundēr und's wèttēr in èrds-boddēn abbi fērshlaggē! ennē jenseits Rheins, im Sundgau. Die Glocke warnt, wenn der Mechanismus den baldigen Schlag ankündigt, wird aber wohl auch vom Dreiviertelschlag auf zwölf Uhr verstanden. ürtē Zeche ist alt. sè für ecce.

Der Statthalter von Schopfheim.

Dem vortrefflichen vorigen Stück ist dieses noch überlegen und man wird es wohl Hebels beste Arbeit nennen dürfen. Göthe hat seine Bewunderung dafür ausgesprochen und mit Recht bemerkt, daß dieser romantische Stoff mit heitrem Ausgang der Fabel nach nichts andres ist, als die Erzählung von David und Abigail, wie sie im ersten Buch Samuelis im 25 Capitel erzählt wird; dem bibelkundigen Göthe mußte das auffallen. Aber mit welcher Kunst ist diese Erzählung in des Dichters Heimat und in die Volksvorstellungen seiner Tage localisiert! Es ist in jedem Betracht ein Meisterstück unserer Literatur.

Zum vorigen Stück macht dieses den Gegensatz in der Rahmen=Einfassung, daß der Alte dißmal an einem heißen Sommerabend erzählt, und daß ein aufziehendes Gewitter die halb heroische Erzählung gleichsam obligat begleitet und am Schluß der einschlagende Blitz dem Stück einen energischen Abschluß der Scenerie zu Theil werden läßt.

Die Handlung der Fabel hat auch einige Analogie mit der be=

kannten Frithiofsage; der wackre Held des Stückes muß seine Geliebte einem reichen Freier abtreten und erst nach dessen Tod kommen die Liebenden zum Ziel ihrer Wünsche. Wie David im biblischen Text ist aber der Held in der Zwischenzeit ein etwas zweideutiger Freibeuter, fast was wir einen Räuberhauptmann nennen können, und in diesem Sinn der Volkssage ruht die eigentliche Localmalerei; sowohl der rohe alte Gemahl als die vortreffliche Situazion wie die Liebhaberin den Beleidigten beschwichtigt, gehört beides der biblischen Quelle an, ist aber hier ganz deutsch, ganz rheinländisch in jeder Faser geworden. Daß Spitzbübereien eine geheime Passion der Hebelschen Natur waren, wissen wir ohnehin aus seinem rheinländischen Hausfreund. Der höchste Humor dieser genialen Darstellung liegt aber in dem Moment, wo der Alte dem Gemahl der Wirthin vor ihren Ohren berichtet von voriger Nacht, wo er den Räuber mit einem Weibsbild habe stehen sehen und beisetzt: ës mâg ë suferi gsi si. Solche Effecte haschen nur die größten Dichter. Ein ähnlicher übermüthiger Humor bricht hervor, wo der Bürger dem Helden die Braut rühmt, sie sei gescheit, nô gshëitër as är shiër. Das Gedicht verdient in allem Detail studiert zu werden.

gûl Hahn, gallus. — hèlfis gott! Ausruf beim Blitz. χrûsli plattdeutsch krôs Krug, alt krûse. mër sëit-ëm = er heißt. kên keiner ist Accusativform. shütts gießen. pandurë deutet unbestimmte fremde Völker aus Osten aus. marodë Nachzügler und Reconvalescenten des Heers, ist eine volksthümliche Vermischung von malade und maraudeur. (Der Simplicissimus will das Wort von einem Regiment Merode des dreißigjährigen Krieges ableiten.) egërtë ungebaut Feld, ist alt. densh Schleuse ist dunkel. shmèllë ist alt smèlχe Schmiele, langhalmiges Gras. ërlidë ertragen. sinnë das Trinkmaß eichen oder schätzen; ob Hebels Ableitung von signare richtig ist, will ich nicht entscheiden, aber passend ist es. Die Formel ëmâl einmal steht hier für wenigstens. hüblë strafen (hobeln?) Die umgehende Wendung het ër noümis bôsgët ist volksthümlich characteristisch. zëigët wië sint ër = jezt könnt ihr eure Großmuth bewähren. dër gotts willë wahrscheinlich aus dur durch; in Schwaben pleonastisch um dër. — stûd Stütze, Pfosten alt stude. iëz ish gfält wieder characteristische Volksformel des Erzählers. wassër χêrë ableiten (?)

kuntërări für au contraire ist volksmäßig. gèll abbër nicht wahr? ininnë wèrdë scheint nur ein reduplicierteß in, inne, für erfahren; wenigstens ist Hebels ent-innen nicht wohl denkbar. ûding für sehr, von Unding, das in der alten Sprache Substantiv. hurë kauern. dië nemdig dieser Tage, wohl aus nakvar, nöumër (aliquis) und tag. buntë Spund. Der Plural mōr wird hier Moorboden bezeichnen. iëz ish ës d'sou ist sehr characteristische Phrase. χromë alt krâmen kaufen, wird mit grempeln und dem gemeinen italienischen crompare für comparare zusammengestellt. sèlb foŭft mit vier andern, wo aber comisch zwei Pferde eingerechnet werden. sufër sauber im ironischen Sinn (wie Göthe im Faust von den „saubern Herrn" spricht) die alte Form ist sûbar und das F auffallend. ômaχt richtige Form für altes âmaχt, nicht wie bei uns mit Unmacht zu verwechseln. Beim Geist des uoli fällt der Dichter wieder in seine ironische Didactik des Kanderer Geistes. fërtloufë ver-entlaufen = Vagabund. burst für bursh (von bursa) ist Volksform. Das Vreneli ist frou für în's = für sich, sie hat ein eigenes Hauswesen; die unorganische Form îns haben wir schon besprochen. Ein hochdeutscher Leser wird an der Stelle sî fattër stutzen, es ist Vrenelis Vater gemeint, die vorher ès und îns genannt worden und folglich durchaus als Neutrum construiert wird. Der alte Vater muß verunglücken um das lezte Hinderniß wegzuräumen. morndërigs aus morgenden Tags corrumpiert. Hūgli Haug, Hugo. di guoti stund im Sinne von „glücklicher Vorbedeutung", ganz wie das französische à la bonne heure. briχtë umstimmen, abwendig machen. χlöpfë knallen. erχisë für wählen ist nicht organische Form, da es mit Diphthong ërχlësë lauten müßte, es scheint corrumpiert aus dem schweizerischen ërχūsë. Zum Schluß Feuerlärm; die Drau wird ein Bach des Thales sein.

Hebel konnte es nicht entgehen, daß seine zwei Hexameter-Erzählungen den nachhaltigsten Effect erreicht hatten und es ist natürlich, daß er auch in spätern Jahren noch Versuche in dieser Richtung machte, auffallend aber, daß er das rein epische Element nicht wieder ganz habhaft werden konnte. Villeicht hat es ihn incommodiert, daß ihm Göthe das Plagiat aus dem Buch Samuelis vorgeworfen und das wäre fürwahr ein Unglück; er wollte bloß selbst Erfundenes und im Volk ausgefaßtes geben; da aber die Volkstradizionen nichts recht

zusammenhängendes bieten wollten, so legte er von nun an den größeren Werth auf die Rahmeneinkleidung und suchte das Fabelhafte, was immer im Gebiet der Geisterwelt sich bewegt, durch die subjective Auffassung lebendig und picant zu machen. Darum kann man die folgenden vier Stücke geistreicher gedacht nennen als die beiden vorigen, aber denselben populären Effect erreichen sie nicht wieder.

Geisterbesuch auf dem Feldberg.

Es ist im Grund ein einfacher Sommer-Spaziergang des Dichters von Basel bis auf den Feldberg, den er einigermaßen specificiert. Ein Vetter in Basel hat ihm einen Auftrag gegeben, dem er sehr läßig nachkommt; er schlendert wie träumend hinter Todtnau, wo ihn die Nacht überfällt und er in einer Feldhütershütte niedersitzt; da erwartet er den berufnen denglë-gëist und hört ihn alsbald im Gespräch mit einem andern; es sind hilfreiche Geister und einer hat dem Tod eines Mädchens in Mambach assistiert. Der Dichter tritt hinaus und kommt in Gespräch mit dem Geist, der ihn einlädt, ihn zu begleiten, er habe droben zu mähen für das Vieh am Himmel, den Esel des Christkinds und des heiligen Fridolin Kühe; wir sind hier auf catholischem Boden. Sie gehen zusammen und der Engel bittet einen Irrwisch ihnen voranzuleuchten, der feurige Mann aus dem Gedicht Irrlichter. Man könnte auch eine Reminiscenz aus Göthes Faust vermuthen, es ist aber wohl beiderseits aus der Volksvorstellung genommen. Wie das Geschäft fertig ist, gehen sie zurück, der Dichter verabschiedet sich beim Engel und lädt ihn zum Rückbesuch in Basel ein, begegnet im Rückweg der Leiche des Mambacher Mädchens und läßt unterwegs die Tabacksdose im Wirthshaus liegen. So ist das fantastische und die gemeine Realität wieder aufs zierlichste verschlungen.

fo sibbë suppë në dünkχli soll entfernte Verwandtschaft bezeichnen. Mit grund fersharrë d. h. mit Erde. wëttërlëiχë für wetterleuchten ist alt. wimsëlë winseln. alt wimerizen. zitli (der Dialect sagt anomal zitt) bistë grüßen. ankχë Butter alt. fërdöri amüsieren. këi hoffnig mê heißt hier, ich hoffe kein Haus mehr zu erreichen. arfël nach Hebel arm-foll. zitli die Uhr, der Zeiger wird mit dem Finger befragt. heldë; Hebel hat versäumt diß Wort zu erklären, villeicht war er der Ueberlieferung nicht ganz sicher. Nach dem Zusammenhang kann es nur heißen, der Engel erleichtert dem

sterbenden Kind den Tod dadurch, daß er ihm den metaphorischen Todesbecher heben hilft oder lüpft oder neigt. Und so ist es auch, mittelhochdeutsch find' ich ein Verbum halden abschüssig sein, sich neigen; diß Wort ist hier transitiv für neigen gebraucht. usē-dässēlē im Schlaftaumel herauswanken, soll den halbwachen Geisterspuk bezeichnen, dessen er selbst kaum bewußt ist. sempēr wählerisch im Essen, ist eine schwierige Form; das alte semper bedeutet den sendbāren freien Mann; sollte der Begriff des bevorzugten Standes auf die bessere Kost sich isoliert haben? dār-dūr-willē um dessetwegen. dēr ērē wèrt ironisch sich selbst der Ehre würdig haltend, anstatt dem andern die Ehre anthuend. sô nē saχχ Volksphrase, es hat seine Schwierigkeit. paraplü wèr kôf! In der Schweiz sind Franzosen die ständigen Schirmfabrikanten. rekχholdēr Wachholder alt. Unendlich naiv ist der Vers:

sellē fälēr hani, diē fürigē mannē förχ t.

Hier wird der Engel auf einmal didactisch, nicht Geister habt ihr zu fürchten, sondern die Trunksucht, von der sich der Poet frei weiß, und dann das böse Gewissen. Kölle sagt von Hebel, er liebte den Wein, darum trank er ihn mit Maß. bsibnē und bsègnē scheint mir eine tönende Alliterazionsformel, die eigentlich beidemal auf dem alten signum crucis beruht, für segnen. Sehr naiv und boshaft ist der Ausdruck wenn er dî animmt wenn du des guten Getränks werth bist anstatt wenn du ihm die Ehre anthust.

Riedligers Tochter.

Dißmal erzählt eine Alte den Mädchen in der Spinnstube von den alten Zeiten. Ein Bursche ist in ein Mädchen verliebt und die Mutter will's ihm ausreden, einigermaßen das Motiv wie in Burns: The county lassie. Das Mädchen sei nicht reich und selbst im Geruch der Hechserei. Diß wird nun näher ausgeführt; das Mädchen hat von einer Bergfei, des Erdmännlis Frau, die sie im Wald getroffen und in ihr verborgen Felsenstüblein geführt hat, ein wunderkräftiges Spinnrad bekommen, von dem und der Arbeit sie sich nicht trennen kann; dadurch gedeiht das Hauswesen. Wie die Mutter noch nicht nachgibt, droht der Sohn mit dem Werber für den Türkenkrieg, was an das östreichische Breisgau erinnert, ungefähr wie in Göthe's Hermann und Dorothea; da gibt die Mutter nach und die Liebenden

werden ein glücklich Paar. Die Beschreibung des Bergweibleins bringt wieder den Duft der Phantasie in die realen Zustände.

nûr für das gewöhnliche nummê klingt widerlich hochdeutsch, man möchte wenigstens nû (das schwäbische nasale nô) vorziehen. wesmë scheint Unkraut zu bezeichnen; lautet das Wort mit é, so ist das alte wasen mit Gras überwachsen, oder mit è, so ist das alte wèsenen verwelken und unser verwesen näher gelegen. wèddër für als noch ander das als Comparativ behandelt wird; ist auch schwäbisch. triëmë ein Requisit des Haspels, ist nicht erklärt; sollte es d'riëme die Riemen heißen? gottë Pathin. Das Plunder als Neutrum wird hier für Kleidung gebraucht. ristë Büschel Flachs. hamme alt für Schinken, das englische ham; vom alten χamma leiten einige das französische jambon. χöll Kohl. χindë ist bei Hebel der Plural von Kind. Der Schluß schärft die Moral etwas handgreiflich ein; die gottë wô në râd χönnt helsë ist wieder das nordische helsa bescheren, von dem früher gesprochen worden.

Der Geist in der Neujahrsnacht.

Ist im Freiburger Wochenblatt für 1808 erschienen, findet sich nicht in allen Ausgaben der Gedichte, es ist auch nicht sehr bedeutend. Eine Mutter erzählt der Tochter von der gestrigen Neujahrsnacht, die sie lustig im catholischen Heitersheim bei Staufen zugebracht und auf dem Heimweg nach Krotzingen das alte Jahr als Gespenst mit dem neuen als Kind im Arm gesehen; das alte und neue Jahr werden besprochen und um Mitternacht verliert sich das alte Gespenst nach dem Rhein zu.

fërhëiё einwerfen, beweist daß man ghëiё (gehien) für werfen schreiben muß und nicht mit Hebel këiё. drapiërë fürs französische attraper ist volksthümlich. Xaveri bekannter catholischer Taufnamen, stammt aus unsrem Gottfried, das italienisch in goffredo, französisch geoffroi, englisch jeffery und jafeir, spanisch in shaviêr, χaviêr und in die lateinische Schreibart Xaverius überging, woraus wir den Heiligen bekommen haben. merittë, das französische Wort stammt wohl von einem Ordenszeichen und Motto.

Die Häfnet-Jungfrau.

Dißmal eine heitre Gespenstergeschichte, am lichten Tag erzählt, indem der Poet bei Steinen den Häfnet-Bugg, eine Gebirgsstelle betritt in Gesellschaft eines jungen Vetters, der nicht ordentlich gewaschen

und „gestrählt" ist. Das alte Schloß bei Steinen bewohnte eine adlige Herrschaft mit einem hochmüthigen jungen Fräulein, die ihre Schuhe nicht zu beschmutzen auf Tüchern zur Kirche geht. Ein unheimlicher Alter warnt sie vor Uebermuth, aber sie treibts noch weiter und stirbt darauf jählings. Die Eltern sind schon begraben und das Mädchen findet keine Ruhe im Grabe und der Sarg steht immer wieder außer der Kirchhofmauer; da räth jener Alte wieder, eines gewissen Bauern Stiere sollen sie hinführen, wo ihnen beliebe; das geschieht, die Stiere führen sie zu dem Brunnen am Häfnet-Bugg, und dort haust sie als Geist, zum Schrecken aller „ungestrählten" Jungen, womit das Gedicht wieder in heitere Didactik ausläuft.

geltët das falsch flectierte valeatne? rixtër Richtkamm. stapflë Staffeln. xramanzlëtë comisch willkürliche Bildung wie etwa Brimborium. hendshë Handschuhe. shuënë Pluralflexion von Schuh. möndig Montag, Umlaut durch das i? èbbën an dem fuoswäg; Hebel schreibt auch in Prosa e b e n a n für n e b e n, das Grimm aus in-eben oder an-eben abgeleitet hat. flånèl für Flanell, diese Betonung ist neufranzösisch. Dem Vers dër fattër ou ist vorn ein und ausgefallen. totë-boum Sarg. dolë dulden wie früher. gëitligër Namen des Bauern. grapp Rabe ist das alte xraban. anë anhin für hin. bhangë blibë stehen bleiben. Zum Schluß des Erzählers Zweifel an der Wahrheit der Sage, der aber beschwichtigt wird: è ben trovato, ës ish nit bèssër wenn's wår ihs.

Die Feldhüter.

Wohl hundertmal hatte man die allemannischen Gedichte mit Theocrit verglichen und es ist natürlich, daß Hebel sich auch wieder einmal seinen Theocrit darum ansah, und ihn mit seinen Producten verglich. Dabei mußte ihm nun die Form des Wechselgesangs auffallen, die in seinem Local keine naturgeforderte war; es kam ihm aber die Lust es auch zu versuchen und so ist dieses Gedicht entstanden. Es sind einige Einzelheiten wieder in seiner zierlichen Manier aber als Ganzes ist es wie natürlich eine schwächliche Nachahmung geblieben. Zuerst wird die Situazion ausgemalt, zwei junge Feldhüter Heiner und Fritz wollen sich die Zeit der Mitternacht durch Gesänge vertreiben und extemporieren zuerst ihre Liebesabenteuer im Wechselgesang. Das Bild wie der Wind mit den Halmen exerciert ist modern in Hebels Art. Was die gle-

seni rörë für ein musicalisches Instrument ist, ist mir nicht bekannt. Die Menschenstimme in der Orgel ist die sogenannte vox humana. Nûntlë-gtëi ist das Mühleziehspiel; er verliert das Spiel aus Unaufmerksamkeit, während der Kegler so besser kegelt um seine Geschicklichkeit zu zeigen. Daß der Mond als gelehrter und verliebter Schulmeister verhöhnt wird ist ganz in Hebels Manier, aber die Anrede wülkli dër χüolë naχt ist eine lächerlich unpassende Phrase aus dem deutschen Ossian. Dann werden wieder Geister citiert, der Fritz scheint sich vor ihnen zu fürchten und meint einen „Rothkopf mit brennender Stange“ hinter sich zu sehen, was wieder an die Irrlichter erinnern soll. Dann beschenken sie einander mit hélgë, die so lieblich daß man möchte „catholisch werden,“ wieder specifisch protestantisch.

IV. Episteln.

Diß sind wirkliche gelegentlich verfaßte poetische Briefe, die natürlich nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt waren, auch sind sie mit Ausnahme des ersten, nicht in die allemannischen Gedichte aufgenommen.

Dem aufrichtigen und wohlerfahrnen Schweizerboten an seinem Hochzeittage.

Ist an den bekannten Zschokke gerichtet, der damals in Aarau den Schweizerboten redigierte. Das Gedicht ist darum merkwürdig, daß sich der Dichter bemüht den echten Schweizerdialect nachzuahmen (obwohl Zschokke bekanntlich gar kein Schweizer war) und noch merkwürdiger daß ihm dieses Bestreben so schlecht gelungen ist, denn nur weniges ist daran characteristisch schweizerisch, was beweist, daß Hebel trotz seinem specifischen Dichtertalent kein eigentlich grammatisches Talent besaß, da er sich in der nächstverwandten Mundart nicht heimisch machen konnte. Das Ganze ist ein gemüthliches Hochzeit-Carmen.

es brûtli und es lisbligs brûtli ist specifisch schweizerisch, ebenso das umgelautete säggë für das Hebelsche saggë, so wieder das flectierte dîs süppli. Aber der falsche Accusativ ish dë gmaχχt anstatt dër scheint mir ein bloßer Druckfehler. mî Shwîzër-bott sollte mîn heißen. Die Betonung kánton ist französisch-schweizerisch; mëidshi das dortige Deminutiv, Plural meidshënë; dusig für tausend; si χunt nit selbgt bedeutet: von selbst. dî mâ sollte wieder dîn heißen;

χli für klein hört man wohl in der Schweiz, doch auch das richtige χlëi. sî goldig büobli sollte wieder sîs goldigs heißen, ebenso en süosë zucχër-ring.

An den Geheimerath v. Ittner, Curator der Universität Freiburg, bei dessen Gesandtschaftsreise in die Schweiz.

Im reimlosen Fünfjamb, nur durch gutmüthige Geschwätzigkeit ansprechend. ërgéggë für entgegen.

Erinnerung an Basel, an Frau Meville.

Strophisches Lied nach der Melodie von z'Müllën an der bost. Jugenderinnerungen nnd Empfehlung. döpli, schwäbisch datzë Schul-Handschläge.

An C. L. die Verfasserin eines allemannischen Gedichts: die Biene.

Ist ein Compliment.

An den Rechnungsrath Gyßer.

Antwort auf ein allemannisches Gedicht bei Gelegenheit der Subscripzion auf die Hebel'schen 1802. Ein flüchtiges Impromtü, worin aber der prosaische Karlsruher Aufenthalt dem idyllischen Breisgau gegenüber scharf hervortritt.

dër drinkχët urrig poësî
in langë züggë z' Müllën an dër bost,
dousig suppërmost!
ish sèll nit ë χospërë wî!
Abbër χömmët, sint ër's èχt im stand,
dâhär ou në rung in's wèlsh-χorn-land,
sufët prosa usëm nassë zübbër
in dër χuχχi, 's dribt mër d' ougën übbër,
sèll, bi gollig, luogt ëin andër â.
zwâr i will's bikennë, jâ i hâ
ou në obbër-lendër poesî
immë fessli und henk d' zungë drî,
wenn's nit gâ will, abbër 's ish kê ârt,
nëi ës ish nût uf dèr sandigë hârt.

Die Form rung für Weile, mal, führt ziemlich dunkel auf mittelhochdeutsches runge gothisch χrunga Ruthe. bi gollig wie bigost

willkürliche Entstellung aus bi gott. andér für anders. hârt Karlsruher Wald.

An Ebendenselben.

Ein ausführlicheres Hexametergedicht, zwar auch nachlässig hingeworfen, aber merkwürdig, weil über der Qual des Schulstaubes sein Ideal einer friedlichen Dorfpfarrei wieder bei ihm lebendig wird.

An Pfarrer Jäck in Triberg.

Danksagung für Kirschwasser und Kuchen nebst einer allemannischen Epistel. Fünfjambus. Die Zufriedenheit des Idealisten ist hier nachlässig aber kräftig ausgesprochen, an Jean Paul erinnernd.

An Pfarrer Güntert zu Weil.

Eine köstliche Burleske im niedrigen Styl, wie sie Hebels Idyllik sonst nicht gegeben ist und an die oberschwäbischen Dichter erinnert.

An eine Freundin. Mit Charaden. Bloßes Compliment.

V. Gelegenheitsgedichte.

Sie sind noch weniger für die Oeffentlichkeit geschrieben, doch steht das erste in den Gedichten.

Auf den Tod eines Zechers.

Ein Epigramm im Marzialischen Sinn; der Sprachwitz erinnert an seinen Schreinergesellen.

Der allzeit vergnügte Tabackraucher. Bloßer Scherz.

Auf die Hebelsinsel bei Odelshofen.

Ist wie eine Art Epilog zu seinen Gedichten, weich und zierlich, aber man merkt die Müdigkeit und daß er sich ausgesungen hat.

Die glückliche Frau.

Die Manier geht hier ins mechanische und unbedeutende über.

Hauensteiner Bauernhochzeit.

Zu einem Maskenzug 1814.

Zu einer Bittschrift.

Aehnlicher Maskenscherz von 1819.

Auf Markgraf Karl Friedrich.

Commentar zu einem Gemälde.

Hebels hochdeutsche Gedichte liefern nur den interessanten Beweis dafür, daß der Dichter nur in seiner Muttersprache wahrhafter Dichter ist. Was comisch gedacht ist und sich zur Noth in den Dialect umdenken läßt, ist auch hier das Beste. Alles ernste und sentimentale aber ist durchaus unzulänglich und das Instrument stimmt nicht zur Stimmung des Sängers. Villeicht die merkwürdigste Erscheinung ist, daß Hebel, auf viele Mahnungen hin, endlich versucht hat, seinen eignen Abendstern ins Hochdeutsche zu übersetzen; es macht so durchaus keinen Effect und so ist es natürlich auch allen seinen spätern Uebersetzern ergangen. Ein ganz andres ist es mit den Uebersetzungen ins Französische. Hier ist keine Halbheit des Ausdrucks wie dort, nur was ganz hinübergeht, bleibt hängen und das überschüssige fällt rein heraus. Wie aber Hebel mit Recht einer Uebertragung in's Hochdeutsche widerstrebte, konnte er auch auf Göthe's Vorschlag, er solle nach Vorgang der Italiener deutsche classische Dichtungen in seinen Dialect übertragen, nicht eingehen. Dazu war Hebel nicht Philolog genug. Etwas dieser Art hat mit Göthe's Faust der Fläminge Vleeschouwer geleistet und Göthe wäre gewiß stolz darauf gewesen wenn er es erlebt hätte.

Daß Hebel endlich eine besondere Passion hatte, gereimte Räthsel und Charaden zu verfassen, zeigt die prosaische Seite seiner Natur, denn bloße Verstandesthätigkeit ist jeder Poesie antipod. Eben so wunderlich ist die Phantasie gewesen, geistliche protestantische Lieder in gereimtes Mönchs-Latein zu übersetzen.

Hebel war nun trotz der Heimatsehnsucht in Karlsruhe vollständig eingewohnt und da die Regierung seine Fähigkeiten erkannt hatte, so war begreiflich, wie man den Schulmann allgemach in einen Administrativmann umzuwandeln bemüht war; er stieg von Stufe zu Stufe, wurde Kirchenrath, endlich gar Prälat und Mitglied der ersten badischen Kammer. Dabei sollte er aber fortwährend als Schriftsteller in seiner Manier auf das Volk wirken und es wurden ihm die disparatesten zum Theil unpassendsten Aufträge zugetheilt; so sollte er, der im Examen durchgefallne Student, einen neuen christlichen Catechismus und allerlei andre theologische Dinge abfassen, daneben wie gesagt in der Schloßkirche predigen, ferner, und das möchte ihm homogener

scheinen, eine biblische Geschichte für Kinder schreiben, aber mit alledem blieb sein specifisches Talent brach liegen, da endlich kam man auf die rechte Spur und trug ihm die Abfassung des badischen Landcalenders auf, der als Rheinländischer Hausfreund die später im Schatzkästlein gesammelten Erzählungen zu Tage brachte. Für Hebel's Humor war diß das ergiebigste Feld, hier schrieb er für sein geliebtes Rheinthalvolk, natürlich nicht im Dialect, den das Volk nie lesen lernt, sondern in den äußerlichen Formen der Schriftsprache; sieht man aber die Sache näher an, so ist Hebel der eigentlichen Volkssprache hier villeicht noch näher gekommen als in seinen Gedichten, freilich nicht im phonetischen Sinn wohl aber im syntactischen. Diesen Styl hatte kein vor ihm gedrucktes deutsches Buch; es ist gegen alle Regeln unsrer hochdeutschen Syntax und Grammatik, gegen die Herrschaft der Buchsprache, man möchte sagen gegen die gebildete Logik, in der Volkssyntax und Volkslogik geschrieben, die man in diesem Buch auf's genauste studieren kann. Aber auch der Inhalt ist das was das Volk und den Dichter zugleich spannt. Seine Idiosyncrasie für Spitzbubenstreiche spricht sich in den classischen Figuren eines Zundelheiner und Zirkelschmied, die auf realen Jugenderinnerungen fundiert sind, auf's alleranmuthigste aus und dieses in seiner Art classische Werk machte in Deutschland villeicht allgemeinere Wirkung als die Gedichte, die einen feinen ästhetischen Sinn und das specifische des Dialects voraussetzen, wozu immer nur ein beschränktes Publicum gelangen kann. Interessant sind auch die Persönlichkeiten, die für dieses Buch mitwirkten.

Hebel brachte jeden Abend bei Bier und Taback in einer Museumswirthschaft zu, seiner Kirchenrathswürde unbeschadet, und an ihn schloß sich der damals jugendliche würtembergische Legazionssecretär Kölle als treuster Genosse, welcher im Hausfreund als der Adjunct fungiert. Wenn man einen Mann einigermaßen nach seinen Herzensfreunden beurtheilen darf, so gestehe ich daß mir diese Verbindung nicht bestechend für Hebel spricht; Kölle, einen gebornen Tübinger, habe ich in spätern Jahren vielfach gesehen und gesprochen; er war eine rührige, etwas eitle, aber für einen Diplomaten schwerfällige Natur, die alles andre nur keine Idealität erkennen ließ; wenigstens auf die sentimentale Hälfte von Hebels Gemüth hätte er sollen absolut abstoßend wirken,

allein das derb realistische was Hebel auch nicht fehlte hielt sie zusammen und hat diese Richtung in Hebel noch schärfer hervortreten lassen. Durch ihn kam Hebel auch in die gefährliche Gesellschaft der reisenden Virtuosin Hendel-Schütz, in die sich der fünfzigjährige Kirchenrath förmlich verliebte, was zu einem fast anstößigen Auftritt auf der Karlsruher Bühne Veranlassung gab, indem die Hendel, Hebel's Schwarzwälder im Breisgau declamierend, den Schluß in ein

ës ist ën är, ës ist këi si

parodierte, und sich nach ihm umwandte, natürlich unter schallendem Gelächter des Hauses. Hebel fragt darauf naiv in einem Brief, ob das wohl schon einem Kirchenrath begegnet sei. Bei dieser wunderlich verspäteten Liebschaft tritt Hebel's absolute Sanguinität wieder bis zum Erschrecken heraus. Er war ein Mann der Empfindung, des nächsten sinnlichen Eindrucks, von kindlicher Unmittelbarkeit des Geistes, welche aller gemachten Reflexion, allem strengen Denken radical entgegengesetzt war; darum ist hier auch nicht an festgehaltne sittliche Grundsätze im wissenschaftlichen Sinn überhaupt zu erinnern, Hebel hatte keine solchen, er haßte alle Philosophen.

Auf dieser Einseitigkeit seines Wesens beruht seine poetische Virtuosität, er bezieht die Außendinge auf die Reizbarkeit seines Gemüths, der sinnliche Eindruck sublimiert sich und verflüchtigt sich, ohne mit Bewußtsein auf das Ideelle zu steuern, dieses bleibt in ihm latent, wirkt aber ebendarum als wahrhaftes Talent.

Schließlich wollen wir noch einiger humoristischen Aufsätze gedenken, mit welchen Hebel den Uebergang zu seinem Lieblingsschriftsteller Jean Paul macht. Sie heißen: Vom Tabackrauchen, die Juden und Standrede über das glückliche Looß des Schneiders. Namentlich das lezte ist ein Meisterwerk.

Hebel beschloß sein vergnügliches aber in spätrer Zeit durch Kränklichkeit gequältes Junggesellenleben zu Schwetzingen 1826, im 67. Lebensjahr.

Dieser Dichter bestätigt, was uns die ganze griechische Poesie bewiesen hat; eine Sprache, die sich durch Poesie abzunützen droht, treibt alsbald einen jugendkräftigen neuen Schößling, wie einer versteht, sie in einem noch unbenützten Dialect auf eine neue Bahn zu

lenken. Er hat bewiesen, daß das poetische Idyll in Deutschland schlechterdings nicht in der Buchsprache, nur im Volksdialect gelingen konnte; eine ähnliche Erfahrung hat sich neuerdings durch Claus Groth den Dithmarscher Dichter bestätigt. Hätte Voß seine Luise plattdeutsch geschrieben, so wäre er wahrscheinlich den falschen Sentimentalitäten entgangen, die dieses schöne Gedicht entstellen.

Jean Paul.[1]

Von der westlich französischen Grenze und dem fruchtbaren Rheinthal müssen wir uns jezt zu unsrer östlichen Sklawengrenze und zum rauhen Fichtelgebirge begeben, um unsern zweiten großen Idyllendichter werden zu sehen. Ist er nicht ganz so arm geboren wie Hebel, so hat er fast länger die Noth der Armuth getragen, ist aber geistig noch schwieriger zu fassen und zu construieren als die Hebelsche Natur.

Jean Paul ist 1763 also drei Jahre nach Hebel zu Wunsiedel, mitten im Fichtelgebirge geboren. Sein Vater war Gymnasial-Lehrer und Organist, machte sich als kirchlicher Componist einigen Namen, und schon der Großvater hatte dieselbe Gegend bewohnt. Sie ist protestantisch, gehört aber dem Volksstamm nach zur Oberpfalz, daher zum nordbairischen Stamm, ja man will an den Fichtelbergern noch Spuren früherer sklawischer Nazionalität erkennen, was das Local sehr wahrscheinlich macht. War aber auch Jean Paul vom Vater aus bairischen Blutes, so wurde der Vater schon in Jean Paul's zweitem Jahr als Pfarrer in die Saalgegend versetzt, die Mutter war aus der Stadt Hof und diese bildet den Mittelpunct des Landes, in dem des Dichters ganze Entwicklungsgeschichte spielt. Wir sind also auf ostfränkischem Boden; villeicht aber könnte die Mischung von bairischem

[1] Der volle Namen ist Jean Paul Friedrich Richter, wovon er die beiden ersten isolierte. Man spricht darum das erste Wort französisch das zweite deutsch und legt den Ton auf das zweite Wort. Für diejenigen, welche es vorziehen, ganz französisch Jean-Paul wie Jean-Jacques zu sprechen, bemerke ich, daß der Franzose nicht pôl sondern poll sagt.

und fränkischem Blut das barocke in Jean Paul's Character einigermaßen erklären. Die Oberpfalz hat einige bedeutende Männer gehabt, z. B. den Musiker Gluck und nur einige Meilen von Wunsiedel, zu Tirschenreut sollte später der große Grammatiker Schmeller geboren werden. Jean Paul hat wie Hebel kein plastisches Interesse an der Natur, sie sehen nur Sonnenaufgang, Sonnenuntergang, Mondschein, Sternenglanz d. h. bloß die lyrischen Momente in der Natur; der Maler sieht nicht in die Sonne, er kehrt ihr den Rücken und sieht in die beleuchtete Welt. Aber im Gegensatz zu Hebel war Jean Paul in hohem Grad musicalisch wie sein Landsmann Gluck; er hat diß Talent vom Vater geerbt und obwohl er es nicht methodisch cultiviert hat, hat er doch später in Gesellschaft sich mit Phantasieen auf dem Clavier produciert. Wäre er in Wunsiedel aufgewachsen, so hätte ihn villeicht die originelle Localmundart interessiert, wie Hebeln die seinige oder seinen Landsmann Schmeller sämmtliche. Aber auf dem fränkischen Boden war es anders; dort steht der Dialect der Schriftsprache zu nah, um ein selbständiges Leben zu athmen; er klingt darum nur gemein und ihm zu entgehen ist die erste unvermeidliche Stufe der Bildung. Es ist sehr merkwürdig, daß der das Volk sein ganzes Leben beobachtende und studierende Jean Paul nie mit einem Wort vom eigentlichen Volksdialect redet; er ist in dieser Abstraczion von ihr sein ganzes Leben verharrt. (Dagegen hat er sein ganzes Leben pedantische Experimente mit der Orthographie gemacht.) Nicht parador dagegen ist wenn ich sage, Jean Paul's von frühster Jugend sich in die Musik versenkende Seele ist der eigentliche Grund gewesen, daß dieser große Dichter in seinem ganzen Leben keinen Vers machen lernte. Cervantes plagte sich Jahre lang um die Gunst des Publicums, das nichts von seinen Versen wissen wollte, bis er entdeckte, daß die Prosa das Feld war wo er unsterblich werden sollte. Jean Paul war darüber so klar, daß er nie einen Versuch gemacht hat; sein Ohr war für den musicalischen Rhythmus absorbiert, der ein viel organischeres in sich fertiges ist, während ihm die Sprache nur Verstands-Vorstellung war, nicht Ohraffeczion; wie er in der Sprache den Dialect nicht hörte sondern bloß die Worte, so hörte er in der Sprache auch nicht den Rhythmus sondern nur die Syntax. Er verhält sich zur Sprache bloß dialectisch, nicht plastisch. Das Ohr

für den Vers fehlt ihm in dem Grad, daß er selten einen correct zu citieren im Stand ist, und einige spätre rhythmisch sein sollende Stücke von ihm gar nicht zu lesen sind.

Während aber Hebel sich zum Druck der äußern Verhältnisse wesentlich passiv verhielt, sehen wir hier eine intensiv active Kraft, die villeicht durch den Widerstand erst ihre ganze Natur entwickeln lernte. Man hat geklagt, Jean Paul wäre ein größerer Dichter geworden unter Verhältnissen wie Göthe; ich bezweifle es; er wäre villeicht ein Musiker, villeicht ein tüchtiger Geschäftsmann geworden, schwerlich ein Dichter. Mehr als auf Göthe und Schiller hat auf ihn in der Jugend Rousseau gewirkt, er ist ihm entschieden geistesverwandt, ja er hat seinen ersten Namen Jean Paul entschieden dem Jean Jacques nachgebildet. Bei ziemlich derbem Körper eine extreme Reizbarkeit der Sinne, die aber durch eine energische Willenskraft in Schranken gehalten wird; von dieser Seite hat seine Natur etwas vom englischen Naturell. Mit Klopstock hat er die teutonische Keuschheit, auch den maßloßen Radicalismus gemein, mit Lessing die emsige Gelehrsamkeit, die er aber nicht zu Verstandeszwecken sondern einzig zur Witzjagd benützt; im Verhältniß zu Göthe ergibt sich das Paradoxon, daß Jean Paul entschieden sinnlicher und doch viel keuscher ist; mit Schiller hat er die ethische Kraft, das ideelle Streben gemein, dessen energisches Verstalent aber ist ihm antipod und noch entschiedner ist ihm wie Hebel alles streng philosophische Denken ein Greul gewesen. Aus der durch den ethischen Zug gebändigten und dennoch von ihm gehätschelten Sinnlichkeit namentlich in der Liebe ist die widerlich sentimentale Seite seiner Poesie hervorgegangen, während sein eigentlicher und wahrhafter Beruf war, der größte comische Dichter seiner Zeit zu werden. Der Witz war die Seele alles seines Denkens, er erzog Kinder aber bloß zum Witz, was für viele ein gefährliches Experiment ist aber bei den meisten die Aufmerksamkeit fesselt; er hielt in der Jugend die Engländer, Pope, Swift, Sterne für seine eigentlichen Vorbilder und begann seine Laufbahn mit bloßen Satiren und Witzspielen. Aber bald fühlte er seinen höhern Beruf, das Leben selbst plastisch zu schildern und den Witz nur zur Farbengebung zu verwenden. Wie Hebel das bäurische, sollte Jean Paul das städtische Leben der Deutschen gründlich zur Darstellung bringen, es ist so zu sagen die Poesie des deutschen Honorazioren- oder

vielmehr des bürgerlichen Mittelstandes, was er zur Darstellung gebracht hat und das gibt ihm schon historisch einen unsterblichen Werth. In Mitteldeutschland, zwischen Franken und Sachsen, mußte sich dieses Phänomen entwickeln, hier hat das Klein- und Stillleben der Deutschen, hier das häusliche Geplauder der Nazion seine eigentliche Heimat und in diesem Sinn wurde Jean Paul der zweite große Idylliker; das Idyll aber nicht im Rhythmus und nicht im Volksdialect, sondern in der indifferenten Schriftsprache und ordinären Prosa, aber mit plastischer Kraft und dialectischer Bewegung geschildert, durch den Witz illustriert, nur ein wenig durch Weichherzigkeit kränklich. Ich muß mich namentlich gegen die gewöhnliche Phraseologie des Humors verwahren, den man an Jean Paul immer hervorhebt. Die größten comischen Dichter, wie Aristophanes, Cervantes und Shakspeare haben vollen und ganzen Witz, der Humor eines Swift und Sterne ist nur halber und kranker Witz, und unser Jean Paul steht meines Erachtens sehr hoch über diesen Schriftstellern, die nie fähig gewesen wären, uns das englische Volk plastisch zu schildern wie Jean Paul sein deutsches geschildert hat. Jean Paul hat reinen vollen Witz und ist ein Comiker ersten Rangs.

Der Zwiespalt in Jean Paul's Natur ist sein Radicalmangel, der sich nicht herausnehmen läßt und nie zu völliger innrer Lösung kommt; darum sind aber auch nur seine comischen und idyllischen Werke vollendet classisch; über den sentimentalen und heroischen Theil werden die Liebhaber immer uneinig bleiben.

Wenn wir Jean Paul's Leben überschauen, und es etwa mit dem Göthe's parallelisieren, so springt uns die Bemerkung entgegen, daß einzig die Armuth das Leben poetisch macht; der reiche Mann mag sich wenden wie er will, sein Leben bleibt die reine Prosa; Jean Paul hat von der tiefsten Armuth der ersten Hälfte seines Lebens den fast schwindligen unvermittelten Sprung in die Stellung eines bewunderten und fast vergötterten Autor gemacht; ohne seinen Stolz der Unabhängigkeit hätte er müssen den Eindrücken der Sinnlichkeit erliegen; die Frauen reißen sich förmlich um ihn und er bleibt rein; dieses teutonische Deutschthum hat sich aber wie gewöhnlich nach einer andern Seite gerächt; der süßliche Genuß des Daseins, der sich nach dieser Seite von den ethischen Grundsätzen gehemmt sieht, sucht sich in gesteigerter Stimmung durch geistige Getränke schadlos zu halten. So

hat sich Jean Paul schon in der Jugend durch maßloßes Caffeetrinken ruiniert, später im Ehstand so Bier als Wein in ziemlicher Fülle getrunken, und auch dadurch allein erklärt sich, daß seine doch robuste Natur schon im 62. Jahre der Wassersucht erlag. So ist er den Tod seines größten Vorgängers Cervantes gestorben.

Nachdem wir jezt die leitenden Hauptpuncte festgestellt haben, wollen wir versuchen, Jean Paul's äußeres Leben zu erzählen und die chronologische Folge seiner literarischen Arbeiten dabei namhaft zu machen. Von den beiden ersten in Wunsiedel durchlebten Jahren kann der Dichter keine Erinnerung behalten haben; seine Entwicklung fällt also in die Zeit, wo sein Vater Pfarrer in Jodiz war; das Dorf, wie man sieht slawischen Ursprungs, liegt der bairischen Grenze nahe an der Saale, von Höhen sehr eng eingeschlossen; ins großväterliche Haus nach Hof war es nur einige Stunden, und das war ein Glück, denn die arme Familie konnte sich ohne Unterstützung der wohlhabenden Schwiegereltern nicht erhalten. Das idyllische Leben auf dem sparsamen Pfarrhof und die Landeinsamkeit hat aber ohne Zweifel den Grundzug zur ganzen Jeanpaulischen Poesie geliefert. Der große Ofen des Wohnzimmers, das wie bei Hebel mit Kienspänen erleuchtet wird, das Rind- Schwein- und Federvieh im Stall blieben ihm lebhafte Erinnerungen. Die benachbarten Pfarrhäuser, die Patronatsherrschaft von Plotho in Zedwitz waren seine ersten Excurse in die Welt, sodann seine Versendungen an die Großeltern nach Hof; die Jahrmärkte daselbst waren der Gipfel der Kinderfreuden, nebst der Janitscharenmusik des Zapfenstreichs.

Nach zehn Jahren und in des Dichters dreizehntem verließ er das geliebte Jugenddorf, denn der Vater wurde jezt auf eine einträgliche Pfarrei versetzt, Schwarzenbach an der Saale, südlich von Hof und am Fuß der Fichtelberge. Aus seinem dreijährigen Aufenthalt daselbst, wo er den gewöhnlichen Schulgang machte, ist nur angemerkt, daß er einigen Unterricht im Clavier bekam und einige Passion für das fremdartige Hebräische, als künftiger Theologe, entwickelte; auch hat er durch vielfältiges und ganz zufälliges Lesen dessen was ihm in die Hand fiel schon hier den Grund zu seiner spätern Polyhistorie gelegt; die Bücher bekam er besonders durch den Pastor Vogel in dem benachbarten Rehau; um sich des Gelesnen zu versichern, legte sich Jean Paul seine Excerptenbücher an.

Im sechzehnten Jahre kam er auf das Gymnasium nach Hof und wohnte natürlich bei den Großeltern. Aber bald darauf starb sein Vater in Schwarzenbach, und hinterließ der Witwe außer Jean Paul noch vier andre unerzogne Söhne. Aber auch die Großeltern starben bald und zwar in gesunknem Wohlstand, und die Noth der Familie stieg von hier an von Jahr zu Jahr. Aus dieser Zeit haben wir die Schilderungen von Jean Paul's fortgesetzten Studien von seinem späteren Freunde Otto. Als Jean Paul bei einer theologischen Schuldisputazion sein heterodoxes Wissen zu sehr hatte glänzen lassen, wurde er bereits in der Stadt als Atheist verschrieen. Zwei für ihn bedeutende Freundschaften betreffen einen Sohn des reichen Kaufmanns von Örtel, der bei Hof sich mehrere Güter, worunter Töpen an der sächsischen Grenze erworben hatte, und einen geistig bedeutendern Menschen Namens Herrmann, der auf den Dichter großen Einfluß gewann. Dieser geniale Mensch hatte sich aus größter Armuth zur Wissenschaft herangearbeitet, war ein philosophisch-mathematisches Talent und Jean Paul soll die erste Anlage seiner berühmten Humoristen Schoppe, Leibgeber u. s. w. aus seiner Natur abstrahiert haben. Im siebzehnten Jahr, 1779 schrieb der Dichter seine ersten Aufsätze, welche den künftigen Schriftsteller ahnen lassen, theologisch-philosophischen Inhalts. Wichtig ist hier auch noch seine erste Bekanntschaft mit den Schriften von Hippel, mit welchen seine spätre Manier unverkennbare Aehnlichkeit hat, den er aber freilich so weit übertrifft, daß das Vorbild völlig vergessen wurde.

Am Schluß der Gymnasialzeit mußte der Studiosus ein Examen in der Hauptstadt Baireut bestehen und den Weg dahin machte er zu Pferd, das einzigemal daß er ein solches bestieg. Als Universitätsstadt aber wurde nicht das nahe Erlangen, sondern Leipzig gewählt, aus dem etwas seltsamen Grund, steigender Armuth. Man hatte ihm eingeredet, ein mit Armuthszeugnissen versehener Student könne dort durch Freistunden und Informazion sich selbst fortbringen. Neben den Vorlesungen besonders bei dem Philosophen Platner, beschäftigt ihn jezt hauptsächlich die Lectüre der Rousseauischen Werke. Er lernte aber auch englisch um Addison und Pope zu lesen. Characteristisch ist aber, daß die ganz prosaischen Autoren Cicero und Seneca ihn am meisten anziehen. In seinen Aufsätzen aus dieser Zeit kommt dann auch wieder der schon bei Göthe und Schiller gelegentlich erwähnte Gegensatz

von Kopf und Herz, der philosophisch auf die Verkehrtheit führen muß, als würde der geistige Mensch nach zwei sich widerstrebenden Seiten des Ideellen auseinandergerissen, womit eben jede Möglichkeit einer wissenschaftlichen systematischen Lebensbetrachtung völlig negiert wäre. Diesen Grundirrthum ist Jean Paul durch sein ganzes Leben nicht völlig los geworden. Aber eine große ethische Kraft scheint doch besonders Rousseau in ihm entzündet zu haben; er macht jezt zum ersten Mal die Bemerkung, daß Reichthum und glänzende Verhältnisse dem geistigen Menschen eher gefährlich als förderlich sind, und daß er in drückenden Lagen es fühlen lernt, wie der Geist und die Willenskraft allein im Stande sind, in ihm den Stolz des selbständigen Menschen zu entzünden.

Als Jean Paul ein Halbjahr in Leipzig zugebracht hatte, verließ seine Mutter ihren bisherigen Wohnort Schwarzenbach und zog nach Hof; sie scheint keine gute Haushälterin gewesen zu sein und jezt erst wurde die gänzliche Zerrüttung der öconomischen Verhältnisse der Familie vollständig klar. Da nun der junge Richter vor allem darauf denken mußte, wenigstens seine Existenz von der Mutter unabhängig zu machen, so gerieth er auf ein sehr gefährliches Problem. Zwar daß er jezt mit Entschlossenheit das Studium der Theologie von sich warf, diese Catastrophe war bei ihm längst innerlich vorbereitet; um nun aber das Auskommen, das Privatleczionen nicht decken wollten, auf einem andern Weg zu erreichen, macht er jezt schon den verwegenen Plan, ein ganz unabhängiger Privatgelehrter zu werden und darum, in der Bücherstadt Leipzig, vor allem ein Buch zu schreiben, um hievon zu leben. Aus diesem Entschluß entstanden nun allmählich die satirischen Aufsätze, die später als Grönländische Processe erschienen. Ein ganzes Jahr lang feilte der neunzehnjährige Jüngling an dem ersten Bändchen dieser Satiren, die allerdings als die Bildungsmittel für seinen individuellen Styl, aber in der That jezt nur noch als Stylistica betrachtet werden können; man sollte aus solchen Anfängen, die bloß aus Witz und Verstand construiert sind, noch gar keinen werdenden Dichter vermuthen. Inzwischen litt der junge Autor einen Winter durch empfindlichen Mangel; er weiß weder Nahrung noch Heizung aufzutreiben als auf Borg, und die Mutter hatte um so weniger zu geben, als die jüngeren Brüder gänzlich verkamen; der

talentvollste stürzte sich aus Verzweiflung in die Saale, einer ging als Soldat in die weite Welt, und den dritten ausgenommen, gingen sie sämmtlich zu Grund.

Inzwischen hatte ein Leipziger Professor dem Jüngling voreilig Hoffnung auf einen Verleger seiner Satiren gemacht und der Dichter gerieth darüber in solche Illusion, daß er seine nächsten Ferien in der Heimat damit zubrachte, die kleinstädtischen Höfer zu verspotten. Die Hoffnungen zerschlugen sich wieder; aber Richter's Selbstvertrauen war einmal wach geworden und er trat jezt in Leipzig als ein völliger Sonderling, ohne Zopf, mit losem Haar, ohne Halsbinde, mit offener Brust «à la Hamlet» wie man es nannte in die Gesellschaft, und ertrug jeden Hohn, den eine solche Keckheit damals erregte, sowohl in Leipzig als nachher in der Heimat, sieben Jahre lang mit der größten Energie.

Vergeblich trug Richter sein Manuscript bei den Leipziger Buchhändlern herum: darauf kam ihm der glückliche Gedanke, es dem Verleger Hippel's, Voß in Berlin anzubieten, und dieser ging auf den Vorschlag ein. Richter bekam sechzehn Louisd'or Honorar, und Aussicht für einen zweiten Band. Aber dieser fiel schwächer aus, der Buchhändler zahlte dafür zwar 126 Thaler, aber als lezten Band. Dessen ungeachtet legte er sogleich eine neue satirische Sammlung an, mit der er die alte übertreffen wollte; inzwischen wurden seine Satiren von der Critik unsanft behandelt und jedenfalls war diß kein Fach, um sich, wie der junge Autor glaubte, damit in der höhern Gesellschaft gesucht zu machen; seine englischen Vorbilder Pope, Swift hatten nicht damit ihre Carriere eröffnet. Der Redactör Meißner druckte inzwischen einige der Aufsäze in seiner Zeitschrift ab, aber Richters öconomische Verhältnisse wurden darum nicht besser, so daß er endlich im November 1784 den Entschluß fassen mußte, Leipzig zu verlassen. Für seine weltfremden phantastischen Vorstellungen gibt es ein köstliches Zeugniß, daß der arme Student glaubte, wegen der Gläubiger in einer Verkleidung heimlich entfliehen zu müssen; während er sonst jeden Tag unbesehn das Thor passierte, ließ er sich jezt in der Demmerung den Koffer hinaustragen um draußen in den Postwagen einzusteigen.

Die nächsten sechs Jahre, bis 1789 lebte Jean Paul in der Heimat, Hof und Umgebung. Mit der Mutter und den Brüdern

sitzt er jezt zu Hof in einem Stüblein, immer seine Studien fortsetzend; die Noth war so groß, daß Salat und Brot die Hauptnahrungsmittel waren. Doch fehlte es nicht an bemittelten Freunden; auch v. Oertel, der in Leipzig mit ihm zusammengewohnt, war jezt von dort zurück und lebte mit seinem Vater auf dem nahen Gute Töpen, und Pfarrer Vogels Bibliothek stand wieder zu Gebot; die zwei Brüder Otto schlossen sich jezt an Jean Paul näher an; so wurde er über manche Verlegenheiten hinübergeführt. Um diese Zeit faßte er den Muth, sich an den von ihm hochverehrten Herder zu wenden, der aber seiner satirischen Richtung damals wenig Geschmack, scheint's, abgewinnen konnte; auch bei Wieland wollte es ihm nicht gelingen. Durch seine burschicose Tracht und seinen genialen Uebermuth und Scherzlaune gab er den Höfern fortwährend Anstoß; er hatte seine comische Schreibmanier sich bereits völlig im Sprechen angewöhnt und behielt sie auch bis an seinen Tod. Die jezt erst entstandene freundschaftliche Verbindung mit Hermann hat bei Richter besonders seinen Diletantismus in Naturwissenschaften und Medicin befördert. 1787 bewog der in Töpen kränkelnde Freund Oertel seinen Vater, Jean Paul als Hauslehrer für einen jüngern Sohn beizuziehen; dadurch war für sein physisches Auskommen gesorgt, aber zufriedenstellend war die Stellung in keiner Weise; im selben Jahr erlebte er wenigstens die Freude, seinen neuen Satiren einen Verleger zu finden, die als Auswahl aus des Teufels Papieren zwei Jahre später erschienen, aber gegen geringes Honorar und ohne Effect beim Publicum. Im ersten Band ist das Stück wie der Dichter in einem Dorf als Schauspieler auftritt, villeicht seine erste ganz gelungene Schnurre. Aus dieser Zeit wird auch sein unmäßiges Caffeetrinken berichtet, was seine Hypochondrie zur vollsten Blüte brachte.

Ein Glücksfall für den Dichter aber war es, daß er im Herbst 1788 einige ernste Aufsätze für Wieland's Zeitschrift bestimmte und diese wieder Herder übersandte, Herder aber gerade in Italien war und darum Herder's Gattin die Stücke durchlas und sich dafür interessirte und sie einer andern Zeitschrift übergab. Jean Paul erfuhr hier zuerst, daß sein Glück als Schriftsteller hauptsächlich vom weiblichen Publicum aus entschieden werden sollte. Den Herbst 1789 traf ihn der bittere Schlag, daß sein Freund Oertel in seinen Armen

starb, wodurch das Verhältniß in Töpen sich wieder löste und Jean Paul zu seiner Mutter zurückkehrte. Jezt enschloß er sich freiwillig, seinen Mitbürgern den Anstoß an seiner Kleidung zu benehmen und er avertierte seine Freunde, daß er künftig mit einem falschen Zopf auftreten werde. Die glückliche Folge hievon war, daß er mit den Höfer Familien in freundschaftliche Berührung trat, und durch sein Talent des Clavierspiels empfohlen, besonders mit der dasigen Frauenwelt sich in anregenden Rapport sezte. Bei dieser glücklichen Wendung traf ihn aber 1790 die erschütternde Botschaft, daß sein bester Freund Hermann in Göttingen am Schlage gestorben.

Im Frühjahr 1790, als er 28 Jahre alt war, entschloß er sich auf den Antrag einiger befreundeter Familien nach Schwarzenbach überzusiedeln und dort eine Privatschule für sieben Kinder zu errichten. Damit hatte er eine Art socialer Stellung für sich gewonnen, die seinem Talent und seiner Neigung ganz homogen war, einerseits große Unabhängigkeit und Muße sich in der geliebten Fichtelgegend umzutreiben, anderseits Unterricht nach seiner selbsterfonnenen Methode, die zu seinen Specialitäten gehörte, und die Kinder an Selbstdenken gewöhnen sollte, hauptsächlich aber durch Witz zur Aufmerksamkeit zwang; man hat ihm vorgeworfen, er erziehe alle Kinder zu comischen Poeten, was allerdings für eine größere Schule ein seltsames Experiment wäre, in einem kleinen Kreise aufgeweckter Kinder kann es aber nur den Unterricht beleben und eindringlicher machen. Es war diß im Ganzen die von Rousseau und Pestalozzi angeregte Unterrichtsmethode.

Die Hauptsache ist, daß Richter jezt in Schwarzenbach durch seine Schulanstalt regelmäßig beschäftigt, von den Familien darum geachtet und er in einem schönen Kreise ihm gewogener Männer sich geistig behaglich fühlte, und damit reiften die ersten Früchte seines wirklich productiven Dichtertalents allmählich heran. Eine lächerliche Ansicht ist, diese Blüte sei bei Jean Paul durch unglückliche Conjuncturen unterdrückt, jezt zu spät hervorgebrochen; Shakspeare schrieb wie man glaubt vom 26sten Jahr an und welcher Dichter hätte denn vor dem 30sten seine Hauptwerke geschrieben? Der ganze Gehalt der Jeanpaulischen Poesie ist durch seine harte Jugend bedingt und nur dadurch gereift worden.

Die eigentliche Aufgabe war für Richter, sein Talent der witzigen

Darstellung nicht an isolierte Reflexionen zu verschwenden, die den Leser ermüden müssen, sondern sie einer lebenden Figur in den Mund zu legen, d. h. eine Fabel zu erzählen, in die sich die Witzfunken ableiten ließen. Dieses plastische Talent ist allerdings in seinem Wesen dem immer abspringenden Witz entgegengesetzt und darum ist es so unendlich schwer, beides zu vereinigen. Wie bei Göthe der plastische Drang nicht zur witzigen Spitze auslaufen und er nie völlig comisch werden kann, so wurde es Jean Paul schwer, Charactere lebendig vor sich hinzustellen. Das pathetische Feuer mit dem sie Schiller entwarf war zwar seiner ethischen Richtung homogen, aber bei ihm in dem weichlichen musikalischen Wohlklang der Stimmung absorbiert, die der Plastik so gefährlich ist als das Witzgeplänkel. Seine ersten Producte wurden darum einige anecdotenhafte Schnurren, deren Stoff er ganz beherrschte, weil er Situazionen seiner eigenen Erfahrung darin zu Grunde legte. Das eine „Fälbels Reise" ist die Caricatur eines pedantischen Schulrectors, das zweite „Freudels Klaglibell" die Schilderung eines zerstreuten Pfarr-Candidaten. (Sie wurden hinter dem Firlein abgedruckt, in den sämmtlichen Werken aber wie es scheint vergessen.) Wie aber die Satire auf den ihm vertrauten Lehrstand hervortrat, so erzeugte sich so zu sagen durch naturgemäße Reaczion das positiv beleuchtete Bild dieses Standes in einer Form, die nothwendig Idylle werden mußte, und so entstand sein „Wuz", sein erstes classisches kleines Opus. Nun einmal die Rinde gebrochen war, folgte unmittelbar sein erster großer Roman, die unsichtbare Loge vom Frühjahr 1791 bis desgl. 92. Diß Buch war die entscheidende rettende That in Jean Paul's Leben; er schickte es im Sommer nach Berlin und traf dißmal auf den rechten Mann; es war der Aesthetiker Moriz, der das Werk mit Staunen durchlesend ausrief: Das ist noch über Göthe, das ist ganz etwas neues! Ist auch das erste problematisch, so ist das zweite sicher war. Moriz, mit einer Buchhändlerstochter verlobt, machte den Handel gleich ab, versprach 100 Ducaten, schickte 20, da — lief der gute Jean Paul freudig nach Hof, um der alten kranken und staunenden Mutter das Gold in den Schooß zu schütten. Es ist zu glauben, daß dieser Moment der süßeste in Jean Paul's Leben gewesen, und er ist fürwahr mit jahrelangen Schmerzen und Entbehrungen nicht zu theuer erkauft worden.

So war die Eisdecke gebrochen, welche Jean Paul's Talent gewaltsam unter sich gebunden gehalten hatte; er sah seine Schöpfung von der Welt anerkannt, und dachte, was am vorigen Werk noch stückhaft geblieben, jezt sogleich in einem neuen als ein Ganzes darstellen zu können. In dem so blutigen Jahr 1793 schrieb dieser für die französischen Ideen schwärmende Mensch sein sentimentalstes Werk, den Hesperus, nämlich von Mitte 1792 bis Mitte 1794. Es läßt villeicht am meisten das mangelhafte seiner Bildung erkennen, denn obzwar als Ganzes gedacht ist es doch im colossalen Sinne formlos; es begab sich aber hier zum drittenmal, was sich schon mit Göthe's Werther und mit Schiller's Räubern begeben hatte, die Deutschen sind in Masse nur durch das Formlose zu gewinnen; der Hesperus entschied darum für Jean Paul als Romanschriftsteller und machte enormes Glück beim deutschen Lesepublikum. Die äußern Verhältnisse des Dichters hatten sich inzwischen nicht geändert; er hielt fortwährend seine Privatschule in Schwarzenbach, hatte aber viel Verkehr in Hof, worunter auch eine Liebschaft erwähnt wird, die mit dem Hesperus erblühte und wieder verwelkte.

So ging es mit des Dichters Verbesserung langsam vorwerts, die unsichtbare Loge machte nicht viel Glück und Moriz starb, während der Poet den Hesperus schrieb. Für diesen bot ihm der Buchhändler 300 Thaler, und da die Schwarzenbacher Zöglinge zum Theil abgingen, so zog Jean Paul wieder zur Mutter nach Hof, Frühjahr 1794. Von jezt an suchte er seine sentimental-pathetischen Kräfte für einen Hauptroman zusammenzuhalten und entschloß sich zu vorläufiger idyllischer Schreibart, worin er seiner Stärke am sichersten war. So entstand der Quintus Fixlein, den das Publicum schon nach einem Jahr mit einer zweiten Auflage anerkannte. Das Motiv war wieder ganz aus seiner Lebenserfahrung genommen; wie früher der Schulmeister wird hier der Gymnasiallehrer und Pfarrer poetisch verherrlicht.

Im Herbst 1794 hielt sich der Dichter einige Zeit in Baireut auf, wo er mit einem israelitischen Kaufmann Emanuel eine dauernde Freundschaft schloß; mit ihm und Otto blieb er von jezt an fast ununterbrochen in Verbindung, zumal er später diesen Hauptort des Fichtelwaldes und nunmehr verlassene Residenzstadt zu seinem Wohnsitz erwählte. Im nächsten Frühjahr war er wieder daselbst und hatte zum ersten

Mal das für ihn hohe Glück, eine fürstliche Dame persönlich kennen zu lernen, Fürstin Lunowsky. Nun folgen die biographischen Belustigungen, ein Mischmasch von stylistischen Versuchen verschiedener Art und darauf der dritte große Roman Siebenkäs. Er ist in seiner größern ersten Hälfte idyllisch vollendet zu nennen, aber ohne Abschluß in diesem Sinne, der Schluß geht in den Hesperus zurück.

Dieses Abspringen vom eigentlichen Plan des Gedichts hatte in Aeußerlichkeiten seinen Grund. Seine Romane hatten jezt die Herzen der Frauen gerade in den höchsten Ständen erobert und eine Dame aus Weimar, Frau v. Kalb, schrieb es dem Dichter geradezu, wie er von Wieland und Herder, dem gebildeten Adel, Männern und Damen geschäzt und geliebt werde; so mußte dem Armenadvocaten des Romans freilich am Ende etwas schwindlich werden.

Im Juni 1796 reiste Jean Paul zu Fuß von Hof nach Weimar, man kann sagen, um seine Stellung zur deutschen classischen Poesie persönlich zu constatieren. Es war der unvermeidliche längst gewünschte und bedeutungsvollste Schritt seines Lebens. Es war aber für ihn persönlich das Wichtigste, daß er zum ersten Mal die Welt außer sich sah und seine Abgötterei vor maßlosen Größen dieser Welt auf ein discretes Maß beschränkte; jezt erst begriff dieser alt gewordene Einsiedler, daß das Ideale auch in der vornehmen Welt sich seine gute Stellung erobert, sobald es nur will, und in der That konnte er jezt erst ein Werk wie seinen Titan schreiben.

Um aber die literarische Situazion ganz gegenwärtig zu haben, muß man die Hauptzüge zusammenfassen. Göthe hatte sich als Mittelpunkt der Weimarer Kunstwelt hingestellt; er repräsentierte wenigstens das eine, das plastische oder Form-Princip; er hatte, fein und klug, Schiller in seine Protekzion aufgenommen, weil sie in Gemeinschaft den deutschen Parnaß zu beherschen vermochten; der kränkliche Schiller war froh, sich unter diesen Fittigen geborgen zu wissen, und aller Polemik fern rein seiner Produczion zu leben; durch diese Coalizion war der ältere Wieland, den Göthe eigentlich in seiner Manier ausgestochen, in den Schatten gestellt und er tröstete sich an dem alten Hof der Herzogin Mutter über das junge Titanengeschlecht; der eigentlich wirksame Gegensatz Göthe's war aber Herder, der das ethische Princip repräsentierte, von dieser Seite hätte er mit Schiller sympa-

thisiert, wenn dieser noch unabhängig gestanden wäre; so sah sich Herder gegen die innere Wahlverwandtschaft in die Coalizion mit Wieland gedrängt. Nun kann man sich denken, als in dieser complicierten Gesellschaft die Figur Jean Paul's sich anmeldete, daß die widersprechenden Kräfte in einige Gährung geriethen; seine Formlosigkeit mußte ihn von der plastischen Seite abstoßen, seine ethische Natur ihn dem zweiten Kreis nähern; es ist natürlich, daß er sich mit Emphase an Herder anschloß, und dem jede Kraft schätzenden Wieland, da er doch durch seine Gegenwart nur ihre Partei verstärken konnte, dankbar entgegenkam. Göthe fühlte die Gefahr, die der Concurrent ihm auf dem Gebiete des Romans bereitete; wie er politisch mit Schiller sich vertragen, wollte er auch mit Jean Paul es nicht verderben, war aber doch froh, daß Schiller, dessen ethische Natur sich Jean Paul verwandt fühlen mochte, einen Mann nicht ertragen konnte, der nicht fähig war, einen Vers zu schreiben; das ist dem größten deutschen Verskünstler nicht zu verargen; der formlose Dichter wurde darum von der plastischen Seite zum Tragelaphen degradiert. Das Resultat des Besuchs war also, daß Jean Paul mit der Herder-Wieland'schen Seite sich befreundet, mit der Göthe-Schiller'schen aber auf dem Fuße eines neutralen Waffenstillstandes sich abgefunden hatte.

Zu dieser Crystallisazion der Parteien trugen sicher auch die politischen Ansichten bei. Göthe und Schiller, in ihrer classicistischen Richtung, hatten sich mit Widerwillen von der französischen Revoluzion abgewandt, für Herder und Wieland als weltbürgerliche Denker blieb sie ein großes menschheitliches Problem; Jean Paul, in seinen Gefühlen überhaupt maßlos, neigte sich zu dem Klopstockischen Radicalismus, doch ohne dessen doctrinäre Beschränktheit; er hielt das Ideelle der Erscheinung fest, doch ohne sich an die abstoßenden Einzelheiten zu halten. So ist sehr merkwürdig, daß Jean Paul einiges Interesse für Napoleon auch da noch festhielt, wo der Rheinbund gestiftet wurde, denn er sagte, er habe die Jämmerlichkeiten der alten Reichsverfassung zur Genüge kennen gelernt, und dem lag eine wahre Empfindung zu Grund; auch trifft er in diesem Urtheil mit Hegel überein, der bei Napoleon's Siegeszügen durch Deutschland hervorhob, Napoleon führe überall seine „liberalen" Institutionen ein. Beide Aeußerungen commentieren sich gegenseitig wenn auch Hegel's Tendenzen denen Jean

Pauls völlig entgegen waren; denn dieser war nur der principielle Opposizionsmann, der überall wider Druck und Zwang klagt ohne Begriff davon, wie denn eine Staatsform zu organisieren wäre.

Das Gefährlichste für Jean Paul war aber jezt, daß die adligen Damen sich um den Romanschreiber rissen; seine ethische Kraft erweckte Vertrauen, während man doch in aller Gefühlsüßigkeit mit ihm schwelgen konnte; aber im Grund paßte er doch ganz und gar nicht in solche Verhältnisse. Da kommt die Frau von Kalb, die bekannte Frau von Krüdener, dann eine Frau von Berlepsch, alles wie sich denken läßt, halbe Witwen und emancipierte Weiber, wovon zwei ihn ohne Weiteres heirathen wollen (bei der zweiten reicht die Zeit nicht); Jean Paul vergeudet seine Zeit mit solchen Phantastereien und es thut einem herzlich weh, wenn er sich von der Berlepsch zu einer Lustpartie nach Eger verführen läßt in dem Moment, wo seine alte kranke Mutter in Hof stirbt; sie hat freilich so seinen Ruhm noch erlebt und ist wenigstens nicht im Mangel gestorben, aber aus diesen Connexionen konnte doch die gute Frau keinen sonderlichen Trost schöpfen. Jean Paul, sinnlich in der Empfindung, aber nicht zum Exceß geneigt, wie sein Meister Jean-Jacques, hat sich auch wieder aus diesen Fesseln losgemacht, und der einzige allerdings sehr reelle Gewinn für ihn war schließlich der, daß er die beiden Hauptdamen als Ecksteine zu seinem Hauptroman verwenden konnte; denn aus der Frau von Berlepsch wurde die Liane und aus der Frau von Kalb die Linda de Romeiro des Titan. So hat ihm das gefährliche Experiment reichliche Zinsen getragen.

Die erste Reaczion gegen die Weimarer Eindrücke findet sich in der Vorrede zur zweiten Ausgabe des Quintus Fixlein; nächstdem suchte er die Weimarer Eindrücke im Jubelsenior zu fixieren; im nächsten Frühjahr erschien das Campanerthal, das aus Herder's antikantischen Theorien hervorgegangen ist, nebst der comischen Holzschnitterklärung des Catechismus.

Der Tod der Mutter und Frau von Berlepsch wurden Veranlassung, daß Jean Paul im Herbst 1797 Hof verließ und mit seinem jüngsten Bruder, der studieren sollte, nach Leipzig zog. In Leipzig genoß er das Vergnügen, als Autor fetiert zu werden, wo er sonst Hunger gelitten hatte, meint aber, die Leipziger Bühne sei zehn Weimarer werth,

weil sie — besser Ballett tanze! Musik freilich konnte er hier hören. Die Palingenesien sind eine Paraphrase der Teufelspapiere, womit er aber eine Weiterführung seiner Personen aus dem Siebenkäs combinierte. In Dresden lernte er eine schönre Gegend und Kunstschätze kennen, aber die Gegend wie die Gallerie sah er im Flug und die Antiken glaubte er erkannt zu haben, weil er sie einmal bei Fackelschein sah, wo sie natürlich einen lyrischen Effect hervorbringen. Wir haben schon bemerkt, daß Jean Paul keines plastischen Eindruckes fähig war. In Leipzig war ihm inzwischen sein Bruder entlaufen und er begann in Gohlis bei der Berlepsch den Titan. Den Herbst 1798 zog er sich wieder nach Weimar und machte neben dem Titan den Plan einer Zeitschrift, die er mit Herder und Jacobi herausgeben wollte; daß daraus nichts wurde, versteht sich aus der Natur dieser Männer. Aber der Titan rückte vor, während der Dichter mit Herder fest verbunden lebte. Aus dieser Zeit sind auch seine Briefe und bevorstehender Lebenslauf. Im Sommer hielt er sich mitunter an den kleinen Höfen zu Hildburghausen und zu Gotha auf; dort fesselten ihn die schönen Fürstinen, hier der geniale Prinz und der edle Dalberg. 1799 schrieb er eine Verherrlichung der Charlotte Corday und dann ließ er sich verführen mit der Clavis Fichtiana in die Philosophie zu pfuschen, was er nachher in Berlin Fichten wieder abbitten mußte. Man kann darauf das Wort des heiligen Bernhard anwenden Taceat mulier in ecclesia, aber witzig ist er auch hier. Nachdem er in Weimar noch einen unglücklichen Brautstand mit einem adelichen Fräulein überstanden, ging er im Sommer 1800 nach Berlin, wo er sich kurzweg eine bürgerliche Frau erwählte; im nächsten Frühjahr, 37 Jahre alt, ließ er sich mit ihr zunächst in dem freundlichen Meiningen nieder. Nebst dem zweiten Band des Titan fällt der Luftschiffer Giannozzo in diese Zeit, und das „heimliche Klaglied" das die Ehe-Romantik der Romantiker geißeln sollte. Zugleich mit dem Schluß des Titan, an dem er zehn Jahre gearbeitet, kam auch seine älteste Tochter zur Welt. Mit Vollendung des Romans hatte Jean Paul seine Hauptmission erfüllt, und er hatte schon nach halber Vollendung den Anfang seines zweiten idyllischen Hauptromans der Flegeljahre gemacht, die die nächsten Jahre ausfüllten. 1802 vertauschte er den Aufenthalt Meiningen mit Koburg; neben den Flegeljahren war in-

zwischen auch die Vorschule der Aesthetik entstanden; als er 1803 diß Werk schloß, starb Herder, den er bei der Gelegenheit apotheosierte. In Koburg wurde ihm ein Sohn geboren aber nach kaum einem Jahr zog er wieder südlich nach Baireut; sieben Jahre hatte er fern vom Fichtelgebirg gelebt und kehrte so in die Hauptstadt seiner Provinz zurück, wo er bis zu seinem Tod verharrte. 1804 erschien sein politisches Freiheitsbüchlein gegen die Jenaer Censuranstalt. Um diese Zeit hatte Cotta in Tübingen die Flegeljahre mit 7 Louisd'or per Bogen bezahlt; auch wurde dem Dichter eine zweite Tochter geboren. Nach dem lezten Band der Flegeljahre wurde die Levana ausgearbeitet, 1805—1806; schon 1811 mußte sie zum zweiten Mal gedruckt werden.

Im Herbst 1806 begann er das Leben Fibels, als Bernadotte Baireut besezte; ein französisches Schreiben in seiner Manier befreite ihn von Einquartierung. Von 1807 legte er sich auf comische Stücke um das deutsche Publicum heiter zu erhalten, und auf kleine Artikel in Zeitschriften um schneller zu wirken. So entstand Attila Schmälzle und Doctor Katzenberger. In der Friedenspredigt spricht er dem deutschen Volke unmittelbar politischen Trost ein; in den Dämmerungen 1808 zeigte er noch mehr politischen Muth, um so merkwürdiger, als ihm zur selben Zeit Dalberg einen Gehalt von tausend Gulden aussezte. 1811 wurde Fibel vollendet und der lezte große Roman der Comet entworfen. Nach dem Sturze Napoleon's verlor Jean Paul seine Dalbergische Pension, und es brauchte vieler Bittschriften an die Fürsten und Minister des Wiener Congresses, bis dieselbe endlich von Baiern übernommen wurde. Uebrigens war es Jean Paul's größter politischer Schmerz, daß die ausgestorbene Baireutische Herrschaft, nachdem sie kurze Zeit preußisch gewesen, 1807 dem catholischen Haus Baiern zugeschlagen wurde. 1812 hatte Jean Paul in Nürnberg eine Zusammenkunft mit Jacobi, wo der alte Philosoph aber dem radicalen Humoristen keinen Geschmack abgewinnen konnte; 1816 besuchte er aus Dankbarkeit den alten Dalberg in Regensburg; 1817 wurde der Dichter am höchsten und überschwenglich fetiert in Heidelberg, wo ihm Hegel und Kreuzer das Ehrendoctordiplom der Philosophie überreichten. Bei dieser Gelegenheit hatte der alte Herr einen Anstoß von Schwäche, die an seinen Antagonisten Göthe erinnert; er verliebte sich einigermaßen in die bekannte Tochter von Paulus, nachherige

Schlegel, und quälte sich mit kindischen Eifersüchteleien; mit dem jungen Heinrich Voß aber schloß er die engste Freundschaft. 1818 war er in Frankfurt, wo der Minister Wangenheim ihn feierte; 1819 war er in Stuttgart; schlechtes Wetter hielt ihn von einer Schweizertour ab, so daß er niemals außer Deutschland gekommen; 1820 war er in München. 1818 hatte er auch wieder orthographische Kleinigkeiten und seine falsche Theorie vom Verbindungs-S behandelt, so daß er abgeschmackt genug war, sich fortan Legazion-Rath zu nennen, zum sichern Zeichen wie diesem Dichter jedes Ohr für Sprachharmonie abging. Im Herbst 1821 aber traf ihn der härteste Schlag als Vater, indem sein einziger Sohn, der in Heidelberg Philologie studierte, aber durch krankhafte Ueberreizung und falsche Studienrichtungen irre geworden, krank nach Haus zurückkehrte und nach wenigen Tagen starb.

Der Comet beschäftigte ihn bis 1822. Der Schmerz jener Catastrophe führte jezt wieder auf das Problem der Unsterblichkeit und er entwarf sein leztes, Selina. Doch hatte er 1822 noch einen glücklichen Aufenthalt in Dresden bei seinen Verwandten genossen, als 1823 sich die Anfänge seiner lezten Krankheit durch Abnahme der Sehkraft zu äußern begannen, was ihn äußerst verstimmte; er hielt es fälschlich für ein locales Uebel, und da er von jeher in Naturwissenschaft und Medicin dilettierte, so verschlimmerte er nur seinen Zustand durch seine vermeintlichen Curen. Nachdem er im Herbst 1825 noch in Nürnberg einen Augenarzt consultiert und seinen Neffen Otto Spazier zur Herausgabe seiner Werke bei Reimer zu sich gerufen, entwickelte sich die Bauchwassersucht, die ihn im November schmerzlos entschlummern ließ.

Wollen wir dem Geheimniß der Jean-Paulischen Natur auf die Spur kommen, so fragt sich vor Allem, wie definiert sich sein Naturell und Temperament? Ein äußerst lebhafter Eindruck von Seiten der Sinnlichkeit deutet auf fränkische Sanguinität; vergleichen wir ihn aber mit Göthe und Hebel, so ist hier vielmehr Rückhalt, schwerfällige Verschlossenheit; es ist nicht der rasch empfangene und ausgesprochene Eindruck der Außenwelt, im Gegentheil es ist eine zähe Reaczion und Verarbeiten der äußern Eindrücke im Innern, mit Einem Wort der Grundzug ist nicht sanguinisch sondern melancholisch. Bis hieher ist

sein Naturell ganz dem französischen Rousseau ähnlich, wo wir dieselbe Sinnlichkeit und tiefgehende Reaczion finden. Von der andern Seite treffen wir nun einen Widerhalt von ethischer Kraft, die sich nicht wie bei Schiller als cholerisches Pathos ausspricht, sondern eine mehr stagnierende Passivität und Ruhe in sich selbst ist, kurzum, das was man das phlegmatische Behagen nennen kann, wie es sich am klarsten im spanischen Cervantes ausgesprochen hat. Jean Paul ist also eine Combinazion Rousseau'scher Melancholie und Cervantes'schen Phlegma's. Mit dem ersten hat er den musicalischen Grundton und doch mit dem zweiten die rythmuslose Prosa gemein. Der sinnliche und der sittliche Anstoß stehen sich in Jean Paul immer als gegenseitige Schranken gegenüber; ein wollüstiges Verweilen im sinnlichen Genuß ist das erste, das aber nie zum moralischen Exceß fortgehen darf; anderseits eine von der Sittlichkeit getragene Expansion der Vorstellung, die aber nie bis zum klaren philosophischen Begriffe hindurchdringt, daher Jean Paul keines wahrhaft wissenschaftlichen Denkens jemals fähig gewesen ist; seine Bildung bleibt eine halb geschlossene wie die Rousseau's; alles theoretische bleibt im geistreichen Spiel eingeschlossen und gerade darum ist er wesentlich Dichter. Er ist der Gegensatz von Schiller's Pathos, aber nicht mit Hebel'scher Naivität, die kindliche Unbewußtheit ist, sondern mit bewußter Verneinung alles direct idealischen, dem er die menschliche Gebrechlichkeit entgegenstellt und daraus geht einerseits die ethische Satire hervor, mit der er begonnen hat, anderseits, nachdem er sein Gebiet tiefer durchdrungen hatte, gibt diese indirecte Tendenz zur Idee auf dem Umweg durchs Unschöne dasjenige Element, was man Comik und Humor zu nennen pflegt; den Humor für das tiefere zu halten ist das Vorurtheil der heutigen Aesthetik; Humor ist eigentlich der Anfang des Processes die Verkehrtheit der Welt geistig aufzufassen; sobald aber der Geist den Proceß vollendet und das endliche durch die Idee sich adäquat gemacht und bezwungen hat, dann bricht die volle Heiterkeit, das selige Gelächter und die reine volle Comik zu Tage.

Jean Paul's eigenthümlicher Bildungsgang war der Entwicklung dieser Geistesanlage günstig; nicht auf das plastische, wie Göthe, noch auf das philosophische wie Schiller gerichtet, nahm seine Phantasie einen musicalisch träumerischen Schwung an, der mit der Laune der

Willkür wieder den ethischen Faden, die starke Willenskraft verband, die ihn dem englischen Nazionalcharacter nahe bringt; daher man ihn so oft mit Swift, Sterne und Pope vergleicht, an denen er allerdings gelernt hat. Jean Paul mußte sich seine subjective Manier schon gebildet haben, ehe er die Gesellschaft und Charactere darstellen lernte; sein Studium war daher von Jugend auf ein immerwährendes Experimentieren mit der Reflexion, ein eiserner Fleiß, Vorstellungen aus allen Fächern des Wissens unter Rubriken zu bringen, daher seine Berge von Excerpten, die er sich unaufhörlich zusammenschrieb, daher seine eigenthümliche Lehrmethode als Erzieher, indem er das Denken auf dem Wege der witzigen Combinazion entwickelte und so die Kinder nicht zur wissenschaftlichen Abstraczion, sondern zum desultorischen gewandten Reflectieren gewöhnte, wie es das gemeine bürgerliche Leben erfordert. Jean Paul hätte Göthe in dessen Manier niemals erreichen können, es war also für ihn ein Glück, daß er von einem ganz andern Bildungsprincip ausging und ein ganz anderes erreichte.

Das comische Organ mit dem Jean Paul wirkt, ist wie bei Hebel die Phraseologie, aber nicht die Phrase des Landmanns wie dort, sondern die Phrase der Bildung, der abstract aufstrebenden Jugend, gewissermaßen des Renommisten, es sind die cant- oder Kraftwörter wie sie die Universitäten erzeugen. Seine jugendlichen Satiren sind nichts als eine Uebung in der Virtuosität zu renommieren. Eine Hauptfigur, daß er Sprachmetaphern in ihren eigentlichen Sinn zurückführt. Seine Sprache ist wie gesagt immer hochdeutsch, dialectisches entschlüpft ihm nur zuweilen unwillkürlich und besonders ist seine Syntax ziemlich volksthümlich und seine Conjunctive sind nicht nach den Regeln der Grammatik verwendet. Uebrigens ist das englische Vorbild der Satiren auch aus dem einseitigen Haß des Catholicismus leicht zu erkennen. Besonders die Wiener sind ihm ein fortwährendes Ziel der Satire. Oestreich hatte Grund genug das Privilegium für die gesammten Werke zu versagen.

Jean Paul ist gleich Wieland nur in der Form der Erzählung groß; in der Reflexion ist er nie zu einem Abschluß durchgedrungen, weil ihm das wissenschaftliche Denken widerstrebte; daher alles was in Form freier Reflexion auftritt, bei ihm ungenügend, schief oder halbwahr ist. Hier, wo er nicht von der Sinnlichkeit los kann und

sich nicht in den Gedanken frei erhebt, wird er süßlich, krankhaft, sentimental. Nur wo er darstellt und erzählt sehen wir das Kunstwerk vor uns. Und Jean Paul ist unendlich realer als Göthe; er hat die untern, mittlern und höhern Stände Deutschlands viel schärfer beobachtet; Göthe legt sich die Dinge erst zurecht, schleift alle Ecken ab, eh er uns einen Character hinstellt, Jean Paul stellt ihn in aller Eckigkeit, charactermarkiert oder auch carikiert vor uns hin, dadurch wirkt er viel energischer; Jean Paul ist darum pitoresker als Göthe, dessen Figuren eher den abstracten Statuen der Sculptur gleichen, welche geringere Individualität ertragen, denn Göthe ist der ideale Bildner. Sittliche Schwächen verhüllt Göthe, Jean Paul stellt sie an den Pranger und in diesem Pathos ist er der Schillerschen ersten Periode verwandt.

Es lassen sich drei Grundtöne bei Jean Paul unterscheiden.

1) Es ist die reine Freude am sinnlichen Dasein, idyllische Stimmung.

2) Es ist ein wollüstiges Urgieren dieser Stimmung, sentimentale Faselei.

3) Das Endliche vernichtet sich durch seinen aufgezeigten innern Kraft.

Widerspruch, diß ist der Humor oder die reine comische

Diese drei Töne sind bei Jean Paul eigentlich immer verschlungen, daher seine Werke schwer zu rubricieren sind. Das beste ist, man stellt seine sechs Hauptromane chronologisch hinter einander, weil sie eigentlich seine Entwicklung vollständig darstellen. Dem voran kann man dann die kleineren Erzählungen gehen lassen, welche sich als idyllische und comische unterscheiden. Eigentliche Novellen hat er aber nicht geschrieben, weil nur das schwerfällig und methodisch Pragmatische sein Talent war, die Novelle aber leichteres Caliber verlangt; zuletzt sind seine Werke zu nennen, die sich der reinen Reflexion zukehren, seine Aesthetik und Erziehungslehre. Die reinen Satiren betrachten wir als Studien, wo der Dichter sich seine Manier bildet; da er aber darin noch nichts darstellt, so können sie nicht für Poesien gelten. Wir betrachten also zuerst die kleinen, dann die großen Romane, jede Classe für sich in chronologischer Folge.

Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal. Es wird eine Art Idylle genannt.

Die Erinnerung seiner beschränkten ländlichen Kinderzeit war Jean Paul der Urquell aller Poesie und so schildert er Reminiscenzen. Daß auch der ärmste sich seines Daseins freuen kann ist der Grundgedanke. Diese Beschränktheit ist aber nicht so unmittelbar und naiv ausgesprochen wie etwa bei Hebel, sondern man fühlt schon die Reflexion des Städters, der sich mit Absicht und mit Genuß in diese Stimmung des Landbewohners zurück versetzt und eigentlich auf dem Widerspruch zwischen Anschauung des Zustands und Reflexion darüber beruht diese Poesie; dieses wollüstige Verweilen in der Welt der Kleinigkeiten und Borniertheiten ist also weniger das naive Idyll als vielmehr das sentimentale Genre, was man richtiger das Pastorale nennt, und das von den Römern ab eigentlich die reine Natur aus dem Schmerz der Unnatur heraus besingt. Daß der Dichter nicht rein bei der Idylle verweilt, sieht man nicht nur daran, daß er seinem Helden wirkliche Lächerlichkeiten zumuthet, wenn er z. B. die Klopstockischen Hexameter bloß durch Unverständlichkeit nachzuahmen sucht, sondern auch darin, daß er dem Hochzeittag, welcher idyllisch geschildert wird, durch eine süßliche Wendung der Brautjungfer veranlaßt, den Sterbetag des Schulmeisters an die Seite setzt, wodurch das Idyll durch die gegenüberstehende Elegie eigentlich wieder aufgehoben wird, ohne daß uns aus dem Ganzen ein Totaleffect hervorspränge, wozu es der philosophischen Erhebung bedurft hätte. Diß ist nebst einer kurzen moralisierenden Predigt an die Stadtjungfern villeicht der Hauptfehler des niedlichen und sorgfältig ausgearbeiteten Gedichts. Man hat behauptet, Jean Paul sei der Dichter der Armen, weil er mit Liebe namentlich auch das Leiden der untern Stände schildert; es ist aber nicht zu übersehen, daß er diß allerdings nach dem Leben aber nur für die höhern Stände zu leisten vermag, denn seine Manier, das fremdartige seiner gelehrten Vergleichungen, was sich am besten einer Mosaik vergleicht, ist der Volksvorstellung so unendlich abgelegen, daß ihn oft bloß noch der Gelehrte versteht; daher ist Jean Paul sogar noch viel weniger Volksdichter als es Hebel mit seinen allemannischen Gedichten ist. Das Volk liest beide nicht. Das Volk sucht die Poesie nach oben, die obern Stände suchen sie, weil sie blasiert sind, nach unten; denn

was der Mensch entbehrt, hat ihm den Schein der Poesie. Es ist kaum nöthig zu bemerken, daß der Gegensatz von Dorf und Stadt, hier Auenthal und Scheerau genannt, auf Jean Paul's Jugend, das Dorf Jodiz und die Stadt-Hof quadrieren.

Leben des Quintus Fixlein.

Die erste Vorrede verkündet einfach des Dichters Evangelium, die sinnlichen Freuden des Lebens im Kleinen und fein zu genießen. Wichtiger ist aber die zweite, weil sie nach der Weimarer Reise geschrieben ist und seine subjective Polemik gegen die idealische Weimarer Kunstschule entwickelt. Der Kunstrath Freischdörfer ist das personificierte Gebrüder Schlegel, durch das aber ein gut Stück Göthe mit hindurch leuchtet. Die Vorrede ist übrigens sinnreich in eine Reise von Hof nach Baireut mit ihren wirklichen Stazionsorten eingekleidet, die zweite sentimentale Hälfte aber viel schwächer als die erste satirische.

Auf diese Vorreden folgen drei phantasierende Stücke, die man eine Art Mährchen nennen könnte, aber so substanzlos, so ganz passive Sentimentalität, daß sie höchstens an Klopstock erinnern; es ist Jean Paul's ordinärste Waare.

Der Fixlein selbst ist nun gewissermaßen der erweiterte Wuz, der Schulmeister ist zum Pfarrer avanciert, es ist seine zweite classische Idylle, die sich aber zum halben Roman erweitert hat. Schon im Titel sieht man des Dichters Marotte für sonderbare Namen, denn daß im Namen seines Helden ein Q und ein X vorkommen müssen, ist seinen orthographischen Spielereien ganz gemäß gedacht, es sind die beiden unnöthigsten deutschen Buchstaben. Auch daß er seine Capitel dißmal Zettelkasten nennt, ist eine Marotte und deutet nebenher auf seine Art, nach Excerpten zu arbeiten. Quintus heißt der städtische Gymnasiallehrer, der in classis quinta (von den Primanern abwerts gerechnet) dociert. Die Localitäten und Charactere sind wieder sehr kennbar aus des Dichters nächsten Erlebnissen zusammengetragen und darum von höchster Lebenswahrheit. Diese zweite Idylle ist übrigens nicht so einfach idyllisch ausgeführt wie die erste, es ist vielmehr Individualität des Erzählers und darum elegisches Sentiment hineingeschoben, namentlich in den Schlußpartien; vieles aber ist vortrefflich nach dem Leben daguerrotypiert; ich erinnere z. B. an den energischen Vormund Fleischer und seine Tochter; andres könnte man

ein wenig geschmacklos finden, z. B. die Scene der blutenden Braut am Teiche; allein wer das deutsche Bürgerleben geconterfeit sehen will muß nicht zu viel idealisches erwarten. Das Motiv daß der Held jung zu sterben fürchtet, ist des Dichters eigne Hypochondrie. Das merkwürdigste ist, daß der Poet sich am Schluß zu Lebensmaximen erhebt, die auf ganz andern Wegen später als Resultate der Hegel'schen Lebensweisheit zu Tage getreten sind. Man erwäge in dieser Rücksicht nur Phrasen wie folgende:

Jede Minute, Mensch, sei dir ein volles Leben. Verachte die Angst und den Wunsch, die Zukunft und die Vergangenheit. Mache deine Gegenwart zu keinem Mittel der Zukunft.

Der Optimismus, den der Dichter hier predigt, steht mit seinem ethischen Sentiment in keinem organischen Zusammenhang, aber man sieht daß er neben vieler Schwäche doch auch der kräftigsten Lebensäußerungen fähig war.

Geschichte des Grafen Lismore. In den biographischen Belustigungen, Nr. 3, ff.

Diß ist ein sehr merkwürdiges Beispiel um uns zu zeigen, wie Jean Paul's plumpe schwerfällige Manier gänzlich unfähig ist, die leichte bewegliche und zierliche Form der Novelle zu handhaben, die er sich eigentlich hier vorgenommen. Hier fällt uns schlagend das herbe Urtheil von Friedrich Schlegel in die Erinnerung, seine Figuren seien chinesische Porzellanfiguren oder Nürnberger Zieraten aus Blei. Es wird ein großer Aufwand von Scenerie gemacht, die ganze Schreckenszeit der französischen Revoluzion muß die Basis bieten, daß ein edler Graf guilliotiniert wird, seine Witwe vor Gram stirbt, damit die einzige übrige Tochter einem schottischen Grafen in sein Vaterland folgen könne. Dieser Graf ist nun der Titanmensch, der sich erst im spätern Hauptroman einigermaßen entwickeln kann, hier aber als unfertige Skizze nichts wirklich lebendes und erfreuliches darstellt. Dann muß etwas für des Dichters spielende Phantasie lockendes, ein ordinäres Echo und zwar zweimal eines in Frankreich und eines in Schottland, als Maschine dienen um die Handlung zu entwickeln, und endlich muß der eingebildete Zweifel, die Tochter möchte ihn nur lieben, weil sie's der sterbenden Mutter versprochen, die Geschichte schlußlos im Sande verlaufen lassen. Mit solcher krankhafter Empfindsamkeit ist freilich auf unsrer

halbscheidigen Erde voll Freude und Trauer kein Glück zu erjagen. Der Fehler des Stücks ist derselbe wie im früher geschriebnen Hesperus.

Die Salatkirchweih in Obersesz. Ich bitte die satirische Vorrede nicht zu übersehen, die von seinem besten in dieser Art ist. Besonders ist das juristische Jargon mit unendlichem Witz persifliert. Ein Dorf Obernsesz liegt eine Meile westlich von Baireut.

Die Beschreibung einer Dorfkirchweih ist eigentlich ein idyllischer Stoff, der aber dißmal als comische Schnurre behandelt ist, obwohl beides nicht zu seinem vollen Recht gekommen ist; daher ist auch das Stück nicht eigentlich zu Ende geführt, sondern ziemlich abrupt die Grabrede auf einen alten Bettler angehängt, welche in ihrer naiven Sentimentalität einen recht wohlthuenden Eindruck hinterläßt. Es ist aber sonst kein Ganzes.

Der Jubelsenior.

Seinem Gehalt nach hätte das auch eine Novelle geben müssen, es ist aber wieder zum halben Roman in die Länge gezogen. Es ist nach der ersten Reise nach Weimar gemacht und villeicht will er thüringische Zustände schildern; etwas befremdend ist aber dann daß die Heldin oder erste Liebhaberin des Stücks ganz mysteriös aus der Schweiz hereingeschneit sein soll. Eigentlich sind es drei Partien; zuerst eine ganz artige Pfarrhaus-Idylle, die gut in Thüringen spielen kann; dann tritt der Autor persönlich als wirklicher Jean Paul ins Werk und spielt eine Art Intrike mit einer alten adligen Jungfrau, was fast an die comische Schnurre streift; der dritte Theil, die silberne Hochzeit des alten Pfarrers ist zwar ein idyllisches Motiv, aber nach seiner Art in thränenreicher Rührung zur Elegie verdorben, die ja das Gegentheil aller Idylle ist. So fehlt dem Stück jede Einheit. Noch dazu ist es mit humoristischen Abschweifungen durchschossen, woran einiges zu loben ist, z. B. über das Kinderspiel unsres Lebens und einiges aus den gravamina der deutschen Schauspieler; die Schluß-Christnacht ist seine plumpe Traummanier aus dem Hesperus.

Das Campaner Thal oder über die Unsterblichkeit.

In Herder's und Wieland's Gesellschaft in Weimar hatte Jean Paul natürlich die antikantische Phraseologie gehört und durchgesprochen. Dem wird nun eine Reisesituazion in dem für uns ganz obscuren Pyrenäenthal am obern Adour unterschoben, wo einige Cavaliere und

Damen in Gesellschaft unsers Jean Paul, der doch Frankreich nur aus Reisebeschreibungen kannte, und was das tollste ist eines französischen catholischen Caplans, der hier die Kantianer repräsentieren soll (!) durch das Thal eine Lustpartie ausführen, und dazwischen über das Jenseits phantasieren. Daß hier nichts bewiesen wird, versteht sich von selbst; da aber auch nichts dargestellt wird, so ist das Ganze eine kindische Spielerei. Würdig wird sie durch die Fratze der beiden Luftballone geschlossen. Man könnte das ganze Stück für eine Art Satire auf das Philosophieren halten, wenn des Poeten guter Wille, etwas beweisen zu wollen, nicht sonst klar wäre.

Erklärung der Holzschnitte des Catechismus.

Dieses Schriftchen halt' ich in seinem Grundgedanken für eine der genialsten Erfindungen Jean Paul's als Satirikers. Er stellt sich in den ganz bewußten Gegensatz gegen die Weimarische Göthisch-Schlegel'sche Kunstschule mit ihrer plastischen Anticität; es liegt ihm das ganz wahre Gefühl zu Grund, daß die Poesie viel weniger vom plastischen als vom ethischen Ideal abhängt und daß er in Wahrheit der wirkliche Gegenfüßler der Göthe'schen Tendenzen ist. Die Fabel ist äußerst sinnreich erfunden und die Anlehnung an die schlechten Holzschnitte höchlich genial; villeicht ist aber die Sicherheit des Künstlers in seiner Art hier schon etwas zu stark indiciert und dieses ist der natürliche Anfang der Manier, in die jeder fertige Künstler verfällt. (Uebrigens ist das Stück höchst nachlässig und incorrect gedruckt worden.)

Jean Pauls Fata in Nürnberg.

Die zweite Satirensammlung des Dichters, die Teufelspapiere, hatte der Verleger wieder in Maculatur verwandelt und vernichtet, während der Dichter durch seinen Hesperus und Siebenkäs sich seinen literarischen Ruf gründete. Nun beschloß er die vergeßnen Satiren in neuer Form umzuschmelzen in den Palingenesien, indem er die einzelnen Stücke in eine Reisebeschreibung von Hof nach Nürnberg verwob, und seine Personen aus dem Siebenkäs dabei wieder benützte. Diß ist das erste Bändchen der Palingenesien; im zweiten dagegen bildet der fünfte und sechste Reisebericht, wenn man die beiden dazu gehörigen comischen Briefe abzieht, eine eigne städtische Idylle, die man unter vorangestellter Aufschrift als selbständiges Werk betrachten kann. Als Einleitung ist der humoristische Frachtbrief vom Juden Mendel nicht

zu übersehen. Die Idylle selbst ist zwar nur ein abgerissnes Bruchstück, aber von großer Lebendigkeit und Lebenswahrheit. Im lezten Abschnitt des Buchs wird gewissermaßen die Catastrophe des Siebenkäs weiter geführt, was aber wenig Werth hat.

Jean Paul's Briefe.

Der fingierte Aufenthalt in einer schwäbischen Reichsstadt Kuhschnappel ist mit vielem Witz erzählt, nur muß man wieder die sentimentalen Stücke ausmerzen. Der lezte Abschnitt, der die Landpartie schildert, ist eine prächtige Idyllen-Schnurre.

Der angehängte Brief über die Philosophie an seinen künftigen ältesten Sohn auf der Universität geht von der thörichten Voraussetzung aus: Ich Jean Paul bin unfähig Philosophie zu fassen, folglich muß es auch mein Sohn sein. Dieser Spaß hat sich aber im Leben des Dichters furchtbar gerächt; denn gerade an diesen Problemen ging ihm sein einziger Sohn zu Grunde; ein warnendes Beispiel, daß man mit derlei Prognosticazionen kein frevelhaftes Spiel treiben soll.

Jean Paul's Conjecturalbiographie oder bevorstehender Lebenslauf.

Nicht viel besser hat der Dichter in diesem Stück prognosticiert. Zwar die süßliche Klopstockische Phantasie oder der Brief an die künftige Frau, die konnte oder mußte freilich eintreffen, aber damals hatte er eben den Titan angefangen, fühlte sich auf der ganzen Höhe seines Talents und war von Buchhändlern gesucht, er konnte sich leicht die sanguinische Hoffnung machen, seine Existenz als Schriffsteller sei für immer gesichert, und könnte ihm ein kleines Rittergut eintragen, das er mit dem geschmacklosen Namen Mittilspitz tauft. Ist ihm aber so viel nicht geworden, so ist dagegen seine künftige Haushaltung mit den sieben Kleinen um so zierlicher geschildert. Am meisten hat er sich verrechnet in seinem Ende; er spricht vom Jahr seiner silbernen Hochzeit 1825 in welchem er starb, will 1832 sein literarisches Jubileum feiern und endlich im Frühling am Nervenschlag sterben; er starb aber im November an der andern Krankheit. In einem Brief an Jacobi sagt er, er wollte 90 Jahre und 90 Bände erreichen, wenn er Wein genug hätte; ja, wenn keine Wassersucht wäre.

Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch.

Unter den comischen Anhängen zum Titan enthält das erste Bändchen

einige witzige Schnurren unter vielem, das zweite aber ist mit genanntem Stück ausgefüllt, das eigentlich nach Spazier in den Titan selbst hätte hineingearbeitet werden sollen. Es ist der wilde Humor seines Schoppe; der Gedanke ist eigentlich derselbe wie Habermann's Weltreise in den Teufelspapieren, aber als Luftschifferei plastisch ausgemalt. Sicher ist der Poet hier auf der Höhe seiner Kraft, in freier Vollendung, ein wenig in Manier sinkend; einzelnes ist unvergleichlich z. B. wie er den als Bauern verkleideten Hofleuten die Vorzüge des Bauern vor dem Hofmann zu Gemüth führt, im Ganzen aber muß ich gestehen, daß der wilde Humor dißmal etwas nah nach der bloßen Weinlaune schmeckt, die aus dem Ganzen herausdünstet; auffallend kommen auch zwei sehr starke Cynismen in diesem Stück vor (wie in Wieland's Abderiten).

Das heimliche Klaglied der jetzigen Männer.

Diß ist ein geschmackloser Titel, weil er die moralische Tendenz plump heraus sagt, die freilich dem Dichter die Hauptsache war. Worauf im vorigen Stück nur gelegentlich angespielt worden, die Liederlichkeit und sexuellen Unordnungen unsrer Romantiker, das soll hier systematisch gegeißelt werden. Wir haben bis hieher kein Stück gehabt, wo die Charactere so meisterhaft gezeichnet sind, jeder individuell auf sich selbst ruhend, nur die junge Liebhaberin wie natürlich abstract jugendlich gehalten, obwohl die Verhältnisse beim ersten Anblick gesucht und villeicht nicht ganz wahrscheinlich erscheinen. Jean Paul ist dißmal der Novelle am nächsten gekommen, und doch ist es keine, da das Stück eine Zeit von zwanzig Jahren umfaßt, weshalb es der Dichter in vier Capitel abtheilt, so daß es wieder ein Zwitterding von halbem Roman wird. Die Catastrophe hätte ohne den ganz didactischen Boden keinen rechten Sinn; daß zwei junge Leute, die sich kaum drei Tage sehen und lieben, durch das tückische Schicksal einer unbewußten Verwandtschaft wieder auseinander gerissen werden, ist an sich zwar elegisch aber noch nicht tragisch, wie der Dichter meint. Wenn die Jugend solche Verluste nicht zu ertragen und zu vergessen vermöchte, so wäre sie keines Lebensglücks würdig, und in der That ist hier die Weichherzigkeit des Autors villeicht schwächlicher als die Sünden die er geißeln will.

Die angehängte wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht ist

von seinen gewöhnlichen Traumphantasmagorieen und aus der ihm interessanten lezten Nacht von 1799; wizig aber ist die Ausmalung der Weltvervollkommnung in den folgenden Jahrtausenden. In der Manier dieses Stücks hat später Hoffmann weitergearbeitet.

Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Fläz.

Sein ganz gereiftes und selbstbewußtes Talent concentriert sich immer mehr auf die ihm gemäße Comik, obgleich die politischen Zustände der Napoleonischen Zeit nichts weniger als heiter waren. Diß Stück ist nicht eigentlich brilliant, hat wenig Handlung und keinen rechten Schluß, aber es liegt eine feine Lebenserfahrung zu Grund, die dem lebenslustigen und hypochondern Dichter nahe lag. Daß eine zur Angst erhizte Phantasie überall im Leben Anlässe zur Furcht entdeckt ist natürlich, und solche Züge in ein Lebensbild zusammen zu tragen war ganz unsers Dichters Art. Daß er einen nicht herzhaften Feldprediger mit einer derben und ordinären Frau als Statisten dazu verwendete, war ein ganz glücklicher Gedanke. Eine gewöhnliche Reise vom Marktflecken in die Residenz ist wieder das Motiv der Erzählung. Wieder einiges cynische.

Die Noten unter dem Text gehören — gar nicht her, was aber der Wiz sein soll, und die angehängte Beichte des Teufels ist seine gewöhnliche radicale Satire.

Doctor Kazenberger's Badereise.

Im Umfang ein halber Roman wie Firlein, aber in der Handlung geschloßner und der Novellenform näher. Diß ist die bekannteste der ganz comischen Arbeiten des Dichters, in denen er wie er selbst bemerkt, die Engländer, zumal Smollet als Vorbilder im Auge hatte. In die Figur des Doctors hat der Dichter allen seinen Cynismus zusammengedrängt; nicht einen Cynismus der geschlechtlichen Obscönität, deren Jean Paul nicht fähig war, da er über diesen Punct eine fast zu jungfräuliche Empfindsamkeit darstellt, sondern in dem grob materiellen des Ekelhaften und Unflätigen, der sich leicht an das wissenschaftliche Interesse des Anatomen und Physiologen anknüpfen läßt; da Jean Paul als Polyhistor und Dilettant eine Masse naturwissenschaftlicher und medicinischer Bücher gelesen und excerpiert hatte, so konnte es ihm an dem dazu gehörigen Material nicht gebrechen. Die Passion des Doctors für Mißgeburten und seine geniale Rache am

Recensenten sind allerdings Glanzpuncte; schwächer aber ist der dazwischen geschobne Liebesroman von des Doctors Tochter. Zwar auch hier ist die Darstellung des ordinären deutschen Bürgerlebens mit seinen unidealischen Figuren von der äußersten Wahrheit und Virtuosität. In der Figur des tragischen Dichters Nieß erkennt man wieder leicht die Satire auf die süßliche unmännliche und unsittliche Jenenser Romantik; sie wird zu Schanden an der gesunden Natur der Liebhaberin, die sich schnurstracks in den kräftigen einfachen Mann verliebt und die Romantik darüber vergißt; indem aber der Dichter diese sehr ordinäre ziemlich sinnliche Leidenschaft zweier Alltagsmenschen als das das Romantische überragende sittlichere Element darzustellen bemüht ist, verfällt er selbst in den Fehler, daß er mit seinem Liebespaar sentimental seufzt und so kund thut, wie wenig idealisch seine eignen Ideale vor ihm stehen. Die im Ganzen ziemlich lockere Form der Dichtung hat sich wieder an das Hauptmotiv einer Reise herumgruppiert. Der Namen Theudobach ist übrigens grammatisch und bürgerlich unmöglich und nur als Pseudonym des Schöngeists passend.

Die Belagerung von Ziebingen.

Die beiden folgenden Stücke sind wie dazu gemacht, um die Erbärmlichkeit der lezten deutschen Reichszustände vor seinem endlichen Untergang zu verewigen. Sie wurden aber als humoristische Beigaben eines Kriegs-Calenders geschrieben. An dieses erste ist eine ziemliche Masse guten Witzes verschwendet aber als Ganzes ist es gewiß nicht zu loben. Es ist ein alter Spaß, daß man gleichgiltige Ereignisse wichtig und feige Subjecte wie Helden ansieht und behandelt, worauf schon der griechische Froschmäusekrieg, die Secchia rapita, Boileau's Lutrin, Pope's Lockenraub, Holberg's Peer Pôrs beruhen. Hier aber stehen materielle und geistige Kräfte nicht im erforderlichen Verhältniß der Lächerlichkeit; eine kleine deutsche etwa schwäbische Reichsstadt wird von der Nachbarstadt belagert und es geht recht kleinstädtisch dabei her; allein es werden wirkliche Bomben in die Stadt geworfen, wodurch die Furcht der Belagerten zu richtig motiviert ist um hinlänglich lächerlich zu sein. Dann ist auch das Costüm nicht festgehalten; einmal heißt die Stadt ein kleines Nest von einigen hundert Einwohnern, dann gibt es wieder darin italienische Bierkeller, einen Elephanten der für Geld gezeigt wird, einen Schauspieler der sich malen läßt, einen

reisenden Buchhändler, und was zu oft schon vorkam, den reisenden Legazionsrath Jean Paul; daß der Buchhändler an diesem als Verleger profitieren möchte und seine comischen Reden in der Tasche nachschreibt, wäre einmal gesagt witzig; als stehendes Motiv ist es langweilig. Der Dichter ist dißmal der Manier seiner Kunst nicht entgangen.

Die Doppelheerschau in Großlausau und in Kauzen.

Es wird eine Groteske betitelt. Bei den zwei kleinen sich befehlenden Fürstenthümern denken wir natürlich zuerst an Thüringen, wo der Zustand der Theilung noch besteht und in welchen auch in der That unser Jean Paul seit längerer Zeit völlig einheimisch geworden war. Es ist hier aber natürlich von der Carricatur dieser Kleinstaaterei die Rede, doch erinnert der eine Fürst, der sich den 99. nennt an die Reußische Zählung. In diesem Stück sind übrigens Stoff und Form in richtigeres Verhältniß gebracht als im vorigen und darum das Ganze, da es bloß um einen Manöverkrieg sich handelt durchaus comischer; der Manier in der Ausführung ist der Dichter freilich nicht entgangen; einiges cynische kommt auch vor, endlich gegen den Schluß eine unwillkürliche Prophezeiung, hinter Kant, Fichte, Schelling werde noch ein philosophisches System kommen, dieses aber soll ihm das lezte sein. Womit zu vergleichen sein Brief an Jacobi vom 6. September 1807.

Der witzig und zornig gemachte Alltagklub.

Im zweiten Bändchen der Herbstblumine. Das bekannte Motiv der sogenannten Bauchredekunst wird hier, freilich stark potenziert, zu einer vortrefflichen Schnurre verarbeitet.

Briefe des Rector Seemaus.

Zwei vortreffliche Schnurren sind diese Briefe des armen Schulrectors, einer über die Gefahr eines Lotterie-Gewinstes, der zweite über das prophezeite Weltende, welche im dritten Bändchen obiger Sammlung stehen; doch ist der erste comischer.

Der Accoucheur Vierneissel über die verlorenen Fötus-Ideale.

In der Sammlung Museum. Dieses Stück das einigermaßen in den Cynismus Katzenberger's hineinspielt, ist eine der genialsten

Schnurren unseres Dichters. Auch das vorausgehende Programm enthält einige gute Witze.

Selbertrauung des schottischen Pfarrers Scander mit Miß Sucky.

Auch diß Stückchen darf unter den genialsten Schnurren Jean Paul's nicht unerwähnt bleiben.

Leben Fibel's, des Verfassers der Bienrodischen Fibel.

Diß bildet Pendant zum Wuz, ist aber zum halben Roman wie Firlein angeschwollen. Er hat Jahre lang daran geschrieben und es ist das Resumé seiner eigentlichen Idylle. Der Grundgedanke ist eigentlich derselbe wie bei der Erklärung des Catechismus. Jean Paul war bekanntlich jede Jugenderinnerung ein Heiligthum; wie nun dort die Catechismusbilder, so hat er hier sein erstes Abecebuch verherrlicht, das wie sich von selbst versteht, ein erbärmliches Kunstwerk war; da hat er also Gelegenheit gegen die Weimarische Kunstidealität ironisch zu Felde zu ziehen. Das Hauptmotiv ist aber wieder aus des Dichters eignem Leben genommen. Die Hauptperipetie desselben daß Jean Paul aus einem blutarmen Schulmeister fast plötzlich ein berühmter Autor und bemittelter Mann geworden, das war für die zweite Hälfte seines Lebens eine stehen gebliebene Verwunderung, über die er gar nicht hinauskam; die Reflexion auf sein Autorleben ist ihm immerfort Gegenstand der Begeisterung wie der Selbstverspottung und so hat er wieder in dem Helden dieser Geschichte sich selbst parodiert. Die Fiebel ist ohne Zweifel vom lateinischen fibula Spange benannt; der zufällige Umstand, daß Jean Paul villeicht in seiner Jugend der Fiebel sagen hörte, mag die Veranlassung geboten haben, daß er sich danach einen Mann Fibel imaginierte, der das Werklein verfaßt und gedruckt und ihm seinen Namen hinterlassen habe. Diese Erfindung ist vollkommen sinnreich und ein für unsern Dichter ganz adäquater Vorwurf.

Doch hat die etwas zu lange Beschäftigung mit dem Gegenstand dem Werklein einigen Schaden gebracht. Es besteht eigentlich aus zwei Hälften und einem kurzen Anhängsel.

Die erste Hälfte, Fibel's Geburt und Erziehung bei seinen Eltern etwa bis zur Eröffnung des väterlichen Testaments, ist für den, der sich mit Jean Paul's Manier völlig versöhnt hat, villeicht die vollendetste, abgerundetste Idylle und in ihrer Art wahrhaft classisch; beson-

ders die Porträtte der beiden Eltern sind mit hoher Meisterschaft gezeichnet. Villeicht der einzige Flecken in dieser Idylle ist das Motiv, wo der Papagei im Wald dem Vogler den Edelstein zuwirft; diß ist ein Abenteuer aus tausend und einer Nacht, was gar nicht weiter motiviert wird und dem Realismus dieser deutschen Idylle widerspricht; ein einfaches Wunder des Zufalls muß hier den Grund zum Glück des Helden legen; diesen Zufall hat er später in seinem Cometen viel glücklicher motiviert.

In der zweiten Hälfte wird die Erzählung etwas diffus und der Ton der Idylle geht mehr und mehr in die humoristische Schnurre über; die derbe Geliebte des Helden ist gut gezeichnet, auch der alte Förster, aber völlig abgeschmackt wie er seine Einwilligung durch das Jagdhorn giebt; man weiß nicht hat den Dichter eine sentimentale Grille mitten in der Comik überwältigt oder was es sein soll; Victor Hugo hat einige ganz ähnliche Motive tragisch verwendet, da wird es geradezu abgeschmackt. Vortrefflich ist die Abfassung des Abecebuchs und sein nachheriger Druck; auch sind die beiden Episoden, wo der Markgraf von Baireut in die Handlung hereintritt mit reizender Virtuosität behandelt. Nicht ganz motiviert ist der Umstand, daß Fibel ganz ohne Gewerb sich auf's Abecebuch wirft, während er naturgemäß Schulmeister sein sollte; der Dichter dachte hier offenbar an seine Privatschulzeit in Schwarzenbach; wie sollte aber dieser Privatgelehrte auf sein Abecebuch hin eine arme Braut heirathen und haushalten können? Aber den Schulmeister des Orts brauchte der Dichter zu einem andern Zweck, der ihn anzog. Er ist der Antagonist des Unternehmens und tritt, nicht ganz im Costüm seines Standes, als Recensent auf, wo der Dichter natürlich die Gelegenheit wahrnimmt, alle seine satirische Kraft gegen das Unwesen des Recensiergewerbes in's Treffen zu führen; die Partie ist, isoliert betrachtet, ganz vortrefflich. Eines fällt auf, daß bei der strengen Critik des Abece der unsinnigste Vers desselben gar nicht erwähnt wird, denn wenn es unter dem Buchstaben T heißt:

die trage uns aus aller noth

so muß man natürlich das Wort trage zweimal lesen, einmal als Nomen und dann als Conjunctiv. Durch die parodierte Academie geräth nun die Geschichte nach und nach auf eine Sandbank und der Dichter bricht ab, um einige Nachcapitel anzustoßen.

In diesem Anhängsel tritt Jean Paul in eigner Person auf und findet in einem Dorf den alten Fibel als einen Greis von 125 Jahren; diß bildet nun wieder eine kleine Schluß-Idylle als Pendant der ersten und in genauer Nachahmung des Wuz, indem ebenfalls die Jugend und Hochzeit mit dem Alter und Ende des Helden contrastiert werden. Die Schilderung dieses Greises, der als Vogelstellerssohn unter lauter zahmen Thierchen im Walde lebt ist lieblich reizend und fast idealisch geschildert, obwohl des Dichters Passion im Hintergrunde liegt, sich ein möglichst langes Lebensalter hinieden zu imaginieren.

Noch muß ich anmerken daß Jean Paul in diesem Werk eine Anticritik gegen Arndt eingeschaltet, der ihn von seinem Kraftdeutschthum aus um seiner weinerlichweiblichen Sentimentalität wegen heruntergemacht hatte; hier stand sich Einseitigkeit gegen Einseitigkeit gegenüber und der Vorwurf war vom Standpunct des Angreifers ebenso gerecht als er gegen das objective Verdienst des Dichters ungerecht war; Jean Paul hätte aber solche Subjectivitäten, die von selbst untergehen, nicht in sein schönes Werk flicken sollen, weil sie die objective Wirkung zerstören.

Noch muß ich bemerken, daß diß Werk an einzelnen Stellen wie ich glaube, nicht ganz ausgefeilt worden, besonders aber daß es in den gesammelten Werken auf unverantwortliche Weise liederlich gedruckt worden; an einzelnen Stellen ist man wirklich in Verlegenheit, ob hier wahrer Zusammenhang und ob wir die Lesart des Dichters wirklich überkommen haben, worüber hoffentlich die erste Ausgabe entscheiden wird. Das Werk verdiente diese Aufmerksamkeit.

Wir sind jezt mit denjenigen Stücken zu Ende, welche ich als Jean Paul's kleinere Erzählungen zusammengefaßt habe. Da derselbe noch entschiedner als Wieland sich Schriftstellerei förmlich als Lebensberuf, ja als Handwerk zur Gewohnheit gemacht und durchgeführt hat, so schrieb er natürlich mehr als die Stimmung gebieterisch verlangte, er mußte sich wiederholen und manieriert werden. So hat er nun viele Aufsätze in Zeitschriften geliefert, zumal in spätern Jahren, sowohl ins Morgenblatt als den Cotta'schen Damencalender, wo er keine Handlung durchführte, sondern sich seinen Reflexionen und zu-

fälligem Räsonnement überläßt. Da Jean Paulen wie dem gemeinen Mann gewissermaßen der neue Calender das interessanteste Buch war, so war ihm nichts bedeutender als die Neujahrsnacht als Uebergang auf das neue Jahr und er hat fast jedes Jahr einen Aufsatz für diesen critischen Moment verfaßt, dabei liegt einigen eine kecke Phantasie zu Grund, wenn er sich z. B. im astronomischen Sinn in die Venus oder den Mond versetzt glaubt und daselbst freilich die physicalische Natur mit irdisch phantastischen Motiven bevölkert, wo das Ganze dann gewöhnlich in die Satire der Gegenwart und den politischen Liberalismus umschlägt. Naive Darstellung und Naturbeobachtung ist in allen diesen Stücken das beste, unbefriedigt bleiben wir aber immer, wo er einerseits zu theoretisieren glaubt und ins abstracte Denken sich verirrt, anderseits ist er aber auch da ungenießbar, wo er seine sogenannten Träume preisgiebt. Für dieses Fach hat er sich eine eigne Manier imaginiert, der eigentlich das von Wieland und Göthe bei uns eingeführte Mährchen zu Grund liegt, das aber Jean Paul nun völlig realistisch nachbildet, indem er den willkürlich sich folgenden Traumbildern, welche bei Göthe einen symbolischen Sinn durchschimmern lassen, ganz willkürliche witzig combinierte Vorstellungen unterschiebt und aneinander fädelt, denen man ganz klar ansieht, wie er sie mechanisch aus seinen Collectaneen-Heften hinter einander vorgefunden und in Reih' und Glied gestellt hat; so sind alle seine Träume widerlich manierierte Schnurren, welchen nur eine extreme Sentimentalität zur abgenützten ekeln Würze eingestoßen worden. Diß ist hauptsächlich der Grund, der Jean Paul's Werke bei dem großen Lesepublicum immer wieder in Mißcredit gesetzt hat und seine Verdienste werden niemals nach ihrem wahrhaften classischen Werth anerkannt werden, ehe jemand sich entschließt, diese schwache krankhafte Hälfte von der energischen naiv-comischen zu trennen und die leztere unverkümmert dem Leser allein darzubieten.

Wir gehen jezt zur Betrachtung der sechs größern Romane des Dichters über.

Die unsichtbare Loge, auch Mumien genannt. 1791.

Als der Jüngling Jean Paul sich immer mit Satiren herum trug, machte ihm sein kräftiger Freund, Pfarrer Vogel in Rehau den Vorschlag, einen psychologisch-pädagogischen Roman zu schreiben, was

wohl die wahrhafte und nothwendige Richtung dieser Natur war; da er zu gleicher Zeit die Hofmeisterstelle bei der Familie Örtel und seine Jugendfreundschaft mit dem einen Sohn erlebte, so ergeben sich hieraus die ersten Motive für den pragmatischen Roman.

Jean Paul übt sich also, Einzelheiten der Romandarstellung zu schildern, wobei ihm Cervantes und die englischen Romanschreiber vorgeschwebt haben mögen. Er faßt aber nur einzelnes auf, das ihm als characteristisch gilt, und kann noch nicht ein Ganzes wollen. Mumien nennt er es, weil es Erinnerungen an Lebende, zum Theil Gestorbne sind; besser hätte er Studien gesagt. Das Werk kann daher wesentlich nur in seinen einzelnen Partieen betrachtet und beurtheilt werden.

Characteristisch beginnt das Vorwort mit der Hypochondrie des Dichters, der seine Unterleibsleiden in Podagra potenziert. Ebenso characteristisch ist, daß er auf der Reise in's Fichtelgebirg nicht unterwegs die schönen Partieen genießen, sondern lyrisch maßlos erst oben alles mit Einem Blick umfassen will.

Daß er sich als Herrn Einbein (im Volksdialect âbâ) in Hof bekannt stellt, scheint sich auf einen körperlichen Defect, daß er ein Bein etwas länger hatte zu beziehen (wie Walter Scott und Lord Byron, der im Deformed darauf anspielt).

Die Geschichte spielt in des Dichters Heimat, in der Nähe der damaligen Residenz Baireut, bei ihm Ober-Scheerau genannt, weil er Hof, in dem er früher viel gelitten, mit dem Namen Unter-Scheerau davon unterscheiden will. Die Eröffnung mit der gewonnenen Schachpartie, welche Bedingung für die erlangte Braut war, ist jeanpaulisch verzwickt, aber durch die Katze gut aufgelöst. Zugleich wird uns der Humorist Fenk vorgeführt, aber zunächst nur sein häßliches Aeußere, durch das er seinem wirklichen Urbild, dem Freunde Hermann entfremdet werden soll. Unter Auenthal (wohin auch sein Wuz gesetzt wurde) versteht der Dichter seinen Geburtsort Jodiz, unter dem stillen Lande das Lustschloß Fantaisie bei Baireut, und unter Maußenbach das Dorf Töpen an der sächsischen Grenze, wo er seine Hofmeisterstelle bekleidet hatte.

Aber mit dem dritten Capitel kommt nun die erste Excentricität oder Tollheit des pädagogischen Dichters. Jenes Schachpaar hat einen Sohn Gustav gezeugt; die Mutter ist eine Herrnhuterin und verlangt, daß er acht Jahre lang unterirdisch erzogen werde; ob die Herrnhuter

je solchen Wahnsinn ausgeheckt haben, ist mir nicht bekannt; daß aber Jean Paul auf die Fratze eingeht, zeigt uns die krankhafte Seite seiner Natur. Der Sinnenreiz des Lichts ist ihm die höchste irdische Entzückung und diese soll diesem Kind entzogen werden, um es dereinst plötzlich damit zu überraschen. Nachdem das Kind die ersten Jahre durchlebt hat, wird es mit einem schönen Jüngling seinem Hofmeister in einem Kellergewölbe erzogen ohne weitre Gesellschaft als eines Pudels, so daß der Hofmeister ihn zur Tageszeit verläßt und schlafen läßt, bei Nacht aber mit ihm wacht und ihn unterrichtet; erst am Schluß der Lehrzeit wird er durch Musik vorbereitet und man macht ihm weiß, er müsse jezt sterben, dann sieht er zuerst bei Nacht in's Freie, wird dann vor Tagesanbruch hinausgebracht, damit er die Erde für den Himmel halte (also auch dieser herrnhutische Himmel soll sinnlich sein, wie der Muhammeds), dann wird er sogar der aufgehenden Sonne gegenübergestellt (was ohne Zweifel plötzliche Erblindung nach sich zöge), zum erstenmal der Umarmung seiner Eltern übergeben, worauf der schöne Hofmeister verschwindet u. s. w.

Der Wahnsinn dieser Phantasie ergiebt sich von selbst; es ist schon rechtlich, ja weit mehr sittlich ganz unerlaubt ein Wesen so dem natürlichsten Lebensbedürfniß des Lichts zu entziehen. Wären wir nicht für das Licht geschaffen, wäre nicht das Auge sonnenhaft wie Göthe sagt, so würden wir auch ohne Augen geboren wie der Proteus in der Adelsberger Höhle der keine braucht und darum keine hat. Ein solches Kind aber, es ist zehn gegen eins zu wetten, daß es das Experiment gar nicht überlebt und so ist es nur ein complicierter Todtschlag. Aber auch im günstigsten Fall ist es ein parzieller Tod auf Jahre hin und dann, an das Licht gezogen, würde ein solcher Mensch für die kurze sinnliche Entzückung einer Stunde mit einem schwarzen Schatten seiner Jugenderinnerung gestraft sein, der ihn wahrscheinlich durch's ganze Leben begleiten und ihn nie wieder zur vollen Lebenskraft gedeihen ließe, denn nur an Licht und Luft werden wir gesund und froh. Die Hauptsache ist, auf den Sinnenreiz legt der Dichter das Hauptgewicht seines Lebensgehalts, und diß ist die eigentliche Schwäche seines Wesens; daher strömt die überfließende Sentimentalität, welche nothwendig sittliche Schlaffheit nach sich zieht, die Sittlichkeit erstarkt nur mit dem Gedanken, mit dem Begriff.

In der nachfolgenden Erzählung vergißt der Dichter auf einmal, daß seine Fabel im Baireutischen spielt und läßt seinen Helden Gustav in den Rhein fallen; diese Costümlosigkeit oder Verwirrung aller Costüme finden wir durch alle seine Werke. Es folgen nun plastisch geschilderte Lebensmomente, ordinäre Romanverwicklungen, und dazwischen sogenannte Extrablätter, d. h. kurze Satiren, welche nicht in die Handlung des Romans eingreifen, sondern höchstens durch den Verlauf der Geschichte veranlaßt sind. Daß der junge Held sich in ein Hirtenmädchen verlieben und sie küssen muß ist eine Reminiscenz aus des Dichters Knabenjahren in Jodiz. Ungeschickt nennt er hier den Cuckuk eintönig (monoton) da er ja zwei Töne hat. Des Dichters Liebhaberei, die verrücktesten Eigennamen aufzuklauben bekundet der Professor Hoppedizel. Dieser wird eingeführt, um den bekannten Cynismus anzubringen, den er später öfter und am glänzendsten im Katzenberger wiederbringt und culminieren läßt. Eine geniale Erfindung des Dichters scheint die Metapher grassieren, von einem schlimmen Individuum gebraucht, das sich in der Stadt umtreibt. Gustav's schwächlicher Freund Amandus soll nach Spazier dem Freund Örtel nachgebildet sein, so wie der geizige Commerzienrath dem Vater. Letzterer ist unter dem Namen des unvollkommenen Characters vortrefflich geschildert. — Die Pathe (von einem Mann, wie die Waise) sagt wohl Niemand in Deutschland; der Dichter hat diese Wörter verwechselt.

Im zweiten Theil (Nr. 21.) wird die pädagogische Einwirkung des Scheerauer Cadettenhauses auf unsern Helden entwickelt; eine Hauptpartie ist der in Gustav's Armen sterbende Amandus, weil es das eigne Erlebniß des Dichters mit seinem Freunde Örtel schildert; daß dieser Tod aber unter einer totalen Mondsfinsterniß und dem Fackelglanz eines just vorbeiziehenden Leichenzugs eintreffen muß, macht die Schilderung ebenso picant als manieriert und nimmt ihr so den Reiz des Erlebten. Nach diesem ist des Dichters durch's Cafeetrinken herbeigeführte Schwindsucht-Hypochondrie weiter geführt und dann wird ein neuer Character, früher kurz angekündigt, hereingeschoben, Ottomar, ein genialer Malcontenter und Weltstürmer, der um den Widerspruch zwischen Stellung und Anspruch im Leben recht schreiend zu machen, ein spurius des Fürsten sein muß; es ist das unzweifelhafte Porträt seines zu Grund gegangenen Freundes Hermann, in dem also der

frühere Fenk gleichsam absorbiert ist. Daß nun dieser Ottomar hier als ein Lebendigbegrabener zuerst in die Scene tritt, ist wieder die picante Manier des Dichters. Darauf ist der im Garten knieend schlafende Gustav und die Geliebte Beata, die ihn belauscht, ebenso abgeschmackt als indecent. Die Scene des aus dem Todesschlafe wieder erwachenden Ottomar ist lebenswahr mit ergreifenden Motiven geschildert, wenn nicht die Fratze angehängt wäre, daß der Pazient — im Grabgewand die Capellenorgel spielte, das ist wieder die fatale Manier. Des Dichters ganze Geschmacklosigkeit in der Plastik tritt sodann zum ersten Mal im Gebrauch von Wachsfiguren auf, die später so oft wieder kommen; Ottomar's Hypochondrie nimmt aber einen originellen und doch höchst preziösen Character an, die sich in die Worte zusammendrängt:

Das ist das sogenannte Existieren was wir jezt thun.

Genial in diesem hypochondern Sinn ist auch die Vergleichung, daß die Seele sich beim Erhängen den Leib wie eine Warze abbindet. Aber entsetzlich ist, daß in der fashionabeln Gesellschaft der Dichter immer eine göttliche Arie Idolo del mio citiert; da er das Substantiv wegläßt, weiß er offenbar nicht was es heißt.

Im dritten Theil (Nr. 37) folgt eigentlich erst das ethische Problem, um das es unserm Dichter zu thun ist, d. h. seine erotischen Phantasieen. Man bedenke, daß er seinen ersten Roman im Marktflecken Schwarzenbach zwischen seine Schulstunden hineinschrieb, während er mit der Stadt Hof in stäter Verbindung blieb und an den schönen Höferinnen seine ersten erotischen Uebungen machte. Nun im Roman sollten aber wahre Hofdamen dargestellt werden und diese kannte er mehr auf dem Papier. Man muß gestehen, daß seine Ministerin und seine Residentin ziemlich abstracte a priori gemachte Schemate, gar nicht zu unterscheiden wären, wenn nicht der Dichter fortwährend mit Taufschein und Signalement zur Seite stände um uns zu erinnern, die erste sei alt und bloß verbuhlt, die zweite aber noch frisch und schön und gefühlvoll u. s. w. Die Hauptpersonen sind aber natürlich ein von dem Dichter postuliertes ideales Liebespaar, sein Gustav und die tugendhafte Beata. Diese müssen nun zwei gefährliche Tugendproben bestehen; der Jüngling fällt und die Schöne, versteht sich, siegt, und die Reue des Jünglings ist das eigentliche beabsichtigte Pathos

des Dichters. Jean Paul konnte seinen Helden da fallen lassen, wo er sich selbst als Mensch ihm überlegen fühlte und das ist die Absicht; andere junge Dichter retten die Tugend, die sie im Leben nicht festhalten können, in ihre Phantasieen.

Nachdem diese Hauptpartien, die beide nicht schön sein können, ausgeführt sind, fühlt der Dichter, aber scheint's nur dunkel, daß sein Interesse erschöpft ist. Diese Leere wird nun maskiert durch des Autors Hypochondrie und Todesbetrachtungen, die ihn am Werk fortzuarbeiten verhindern sollen. Allein es war mit der Geschichte selbst nichts rechtes mehr zu machen. Comische Allotria allerdings versteht er einzuschalten; wie er aber die ganze Gesellschaft zu einer Badcur versammelt, wird die Situazion ziemlich prosaisch; da geht alles in die abstracte Traumphantasie und Empfindelei auf, wo man die Perioden abwechslungsweise mit Ach und Oh einleiten kann und mit Gleichwies, die wieder nach den Excerpten schmecken. Der ganze Roman würde sich in eine Sandsteppe verlieren, wenn nicht glücklicher Weise die Idylle des Wuz hinten angehängt wäre; hier gibt der Dichter ein Ganzes, nicht in seinem Roman. Das wenige von Handlung, was noch nachgebracht wird, ist, daß Beata dem Helden Gustav seinen Fehltritt vergiebt und dieser mit dem räthselhaften Ottomar auf Reisen geht. Ganz verrückt ist aber eine angehängte Diebesscene des Professors, mit einem Selbstmordsversuch Ottomar's und einer Gefangennehmung Gustav's, aus der Niemand klug wird. Man sieht, der Dichter will nachträglich sein Ganzes als von einer geheimen Leitung ausgehend darstellen, worauf es aber von Anfang nicht eingerichtet war. Ich glaube keinen falschen Argwohn zu fassen, wenn ich sage, diß Buch, das in den Jahren geschrieben ward, wo Wilhelm Meister herauskam, will ein wenig die Geheimthuerei jener Gesellschaft persiflieren und parodieren und nur von diesem Standpunkt läßt sich das Buch oder sein Titel einigermaßen als ein Ganzes fassen. Es ist aber wie der Dichter später sagte, eine geborne Ruine; es ist eine leere Phantasie wenn er einmal meint, er könn' es fortsetzen und vollenden. Seine Fortsetzungen waren jedesmal ein neuer Roman.

In der unsichtbaren Loge hat sich der Dichter geübt in der Kunst, eigne Erlebnisse in Romanform umzusetzen und zu stylisieren; diese Einzelheiten, neben sittlichen Problemen, sind sein Stoff. Als ein

Ganzes ist das Buch nicht gedacht und nicht zu fassen, es sind geistreiche Studien. Leider ist im lezten Abschnitt die krankhaft verschwommene Manier bereits Herr geworden, der er sein ganzes folgendes Werk geweiht hat.

Hesperus. 1792—1794.

Nachdem die Loge glücklich in Berlin untergebracht war, griff der Dichter mit dem Muthe des ersten Sieges zu dieser Arbeit, ebenfalls noch in Schwarzenbach. Das Stück beginnt wie die Loge schloß in einem Badedorf und zugleich in einer Landpfarre, die dem Dichter als Jugenderinnerung immer poetisch blieb, die Romantik muß aber gleich durch einen Ausländer, einen jungen Engländer Horion (ein curios englischer Namen) herbeigerufen werden. Dabei wollen wir sogleich erinnern, daß Jean Paul für alle seine Romane ein individuelles Moment aus seinen Erlebnissen nimmt, nämlich daß er das aussterbende Haus der fränkischen Hohenzollern von Ansbach-Baireut selbst mit erlebte, und daß der Mythus wie sich versteht, dieses Ereigniß von Familien-Intriken und Einflüssen verwandter Häuser abzuleiten suchte. Diese Kleinherrschaft, wie sie in seiner Nähe bestand und in Thüringen noch fortbesteht, gibt Jean Paul's Romanen ein sehr individuell deutsches Costüm, das für die Ausländer anziehend wirken muß, weil sie sich von solchen Zuständen schwer eine Vorstellung machen. Er ist hierin nazional; schlimmer ist, daß er die deutsche Parität nicht tiefer erfaßt und ihm Oestreich und Wien immer als die bête noire vorschweben. Auch das holländische Phlegma ist ihm ein ganz stereotypes Vorurtheil.

Sonderbar ist ferner, daß der dem Engländer gegenüber gestellte deutsche Jüngling den ganz fremd romanischen Namen Flamin führen muß, sowie daß das deutsche Pfarrdorf auf französisch Sanct Lüne heißt. Echt deutsch ist aber wieder die Mischung von Landpfarrhaus mit dem kleinen Hofleben der Stadt Flachsenfingen, ein Hofcaplan und Hofapotheker, dessen Gewerb für unsern Poeten immer einen poetischen Reiz hatte; dann ein Kammerherr Le Baut, dessen Namen wieder eine wahre Hyroglyphe ist, die in keine Sprache paßt.

Das Werk muß, ganz in des Dichters Weise, gleich mit einem Ueberschwenglichkeitsmotiv beginnen, der Held operiert seinen staarblinden Vater, den alten Lord, und schenkt ihm das Augenlicht wieder.

Alsdann wird der tolle Nebentitel des Buchs Hundsposttage erklärt, wo uns der frühere Doctor Fenk in der Umkehrung Knef begegnet. Nach diesem wird die Grundlage des Romans, die fünf unehelichen Kinder der Fürsten exponiert, was Niemand für die Geschichte bestechen kann; der alte Lord Horion ist eigentlich eine Buchcopei des Rousseauischen Lord Bomston; wie überhaupt in diesem Roman englische und deutsche Charactere durch einander geschoben sind, ist aus des Dichters Erfahrung kaum zu erklären, sie scheint mehr theoretischer Natur, aus seiner Lectüre her zu sein. Dann werden wir wieder an den Rhein gezaubert und sehen die Alpen im Hintergrund, was doch nicht zu den Kleinstaaten paßt. Sinnreich ist des Dichters Eintheilung der Liebe in eine niederländische, französische und italienische Schule. Die Prima Donna Clotilde wird gleichsam durch eine in's Grab gegangene Freundin Giulia eingeführt, deren italienischer Namen imponieren soll, und die ein bloßer Namen ist; ebenso schwächlich ist der blinde schöne flötende Julius gedacht; und am tollsten der Liebesbrief der vorm Jahr gestorbenen Giulia an den blinden Julius. Hier ist wieder alles krankhaft und leer. Statt der Wachsfiguren wird in diesem Werk die langweilige Aeolsharfe verherrlicht; aber die abgeschmackten Wachsfiguren kommen ebenfalls wieder, und als drittes im Bunde die Maultrommel, als viertes die Schattenrißschneiderei, später noch die Glasharmonica.

Versuchen wir es nun, den Totaleindruck des Buchs zusammenzufassen. Jean Paul hatte in der Loge versucht, einzelne Situazionen seiner Lebenserfahrung romanhaft auszumalen und das Buch hatte Beifall gefunden. Jezt dadurch ermuthigt, nimmt er sich vor, seine ganze Lebensanschauung in einem Gesammtbild vor der Welt zur Darstellung zu bringen; aber eben darin lag die Gefahr; seine Lebensanschauung ruhte noch auf keiner durchgeführten geistigen Bildung, war eine durchaus phantastische, und seine Lebenserfahrung war unendlich beschränkt. Göthe schreibt an Schiller, er selbst scheine die beste Gesellschaft zu sein, mit der er umgehe. Jenes war aber der Grund daß der Hesperus aus der Masse der Halbgebildeten einen stürmischen Beifall in Deutschland nach sich zog und gleichsam als ein neues Evangelium der Sentimentalität betrachtet wurde, das dem Werther gegenüber auch dadurch zeitgemäßer schien, weil es, in der Blütezeit

der französischen Revoluzion erschienen, nebenher einige Elemente des politischen Radicalismus in sich aufnahm.

Der Gegensatz von Land und Stadt war für unsern Dichter von idyllischer Grundstimmung immer der fruchtbarste. Wir denken ihn uns gleichsam auf neutralem Gebiet in dem Marktflecken Schwarzenbach an der Saale, mit seiner Privatschule beschäftigt. Diese ließ dem jungen Mann Muße genug um in der Gegend herumzuschwärmen; da war im benachbarten Dorf Rehau sein Frennd, der Pfarrer Vogel, dann in der Stadt Hof lebte seine Mutter und unter den schönen Höferinnen hatte der Dichter manche Verehrerin gefunden; weiterhin lag das Kindheitsdorf Jodiz, der Edelhof Zedwitz, sein Hofmeisterplatz Töpen u. s. w. Aus diesen Elementen bildete sich die vorausgesetzte Localität des Romans. Die Stadt Flachsenfingen ist eigentlich ein Mittelding von Landstadt Hof und Residenzstadt Baireut, indem die beiderseitigen Züge auf sie conglomeriert werden; das Pfarrdorf Sanct Lüne ist wohl zunächst nach dem Rehauer gebildet, hat aber das romantische Maienthal (wieder Baireut) zur Seite, und beide haben neben der Landluft auch die städtischen Annehmlichkeiten einer reizenden Badanlage und des Gartenluxus. Das Stück spielt hauptsächlich zwischen Ostern und Pfingsten, es ist immerfort Frühjahr, das Wetter fast constant schön und herrlich, die Sonne immer am Himmel, und jeden Abend noch ehe die Sonne und der Abendstern hinunter sind, steht regelmäßig der Vollmond am Himmel, die sechs Wochen fast ohne Unterbrechung. An Scenerie kann es also unter diesen Umständen nicht fehlen.

Das punctum saliens des Romans ist die prima donna Clotilde, die Dame mit dem Florhut; nach der Biographie ist sie das Porträt einer jungen Höferin, mit der der Dichter während der Erzeugung des Buches ein Liebesverhältniß anknüpfte und auch wieder abbrach; daß sie über die Maßen schön ist, versteht sich; daß sie im Roman zugleich vornehm und im höchsten Grade gebildet ist, ist natürlich die idealisierende Zuthat des verliebten Poeten. Daß dieser Idealismus also stark durch die Sinnlichkeit getragen war, versteht sich von selbst. Nun muß er sich als den Hauptхelden auch einigermaßen in der Gesellschaft hochstellen; er schwärmt für englische Freiheit und Poesie und so ist begreiflich, daß er sich zu einem jungen Lord imaginiert, der

sich freilich hinterher als deutscher Pfarrerssohn ausweist, aber die edle Clotilde geht die Mesalliance dennoch ein. Dieser vornehm erzogene Pfarrerssohn muß Mediciner werden, um nachher als Hofarzt in höhere Sphären hinaufzureichen, auch konnte er ihn bei seinem Dilettantismus für Naturwissenschaften mit einigen Realien dieser Sphäre ausstatten.

Diesem jungen Arzte Victor oder Sebastian steht nun das Ideal des Jugendfreundes gegenüber, welcher Flamin genannt, dißmal ein practischer aber doch für die neue Völkerfreiheit schwärmender Jurist ist, von lezter Seite ist er dem Dichter eine ideale Figur. Auch dieser Gestalt liegt eine Lebensanschauung zu Grund und ich vermuthe, es sind in ihr sein Freund Otto und der tragisch untergegangene Hermann zusammengeschmolzen; von ersterem scheint der practische Jurist, vom zweiten der Freiheitsschwärmer abstrahiert. Die Collision des Buches ist nun, daß der Held Victor und der Busenfreund beide sich in die Dame mit dem Florhut verlieben und darüber natürlich zerfallen.

Um nun die Auflösung vorzubereiten, ist die aus englischen Romanen bekannte Combinazion unehlicher und verwechselter Kinder ziemlich kunstlos zu Grund gelegt. Der Fürst, der keine ehlichen Kinder hat, ist ohne Zweifel der Baireuter, er hat aber im Ausland, besonders England unehliche hinterlassen; ein solcher ist Flamin, der für den Sohn des Pfarrers gilt, drei andere kommen als reisende Britten, und schließlich, was den tollen Humor krönen soll, ist der Poet Jean Paul selbst der fünfte Fürstensohn; alle sind bestimmt, in hohen Staatsstellen den wankenden Thron zu stützen. Wie es psychologisch denkbar, daß die Pfarrerin sich ihr Kind Victor gegen Flamin verwechseln läßt, ohne etwas zu merken, hat der Dichter sich nicht bemüht zu motivieren. Auch die Muttermale dieser Kinder sind höchst abgeschmackt. Der reisende Lord, der als Freund des Fürsten die ganze Kette unehlicher Kinder dirigiert, ist wie schon gesagt, eine Reminiscenz aus Rousseau, er muß die Hamletsche Hypochondrie repräsentieren und stirbt am Ende des Buchs wie Rousseau durch eine Pistolenkugel. Dem blöden Fürsten Januar steht zum Contrast noch eine junge italienische Braut und Frau zur Seite, die der Dichter wieder nach dem Leben gezeichnet, denn eine toscanische Princessin wurde 1793 in Hof einem sächsischen Prinzen übergeben, die der Dichter sah; sie

ist hier nur eingeführt, um mit dem Hofarzt eine lüsterne Scene ohne alle Consequenz für das Buch zu spielen. Einige concrete Gestalten sind einmal der Apotheker Zeusel, natürlich wieder der comische Spießbürger wie immer, der den Idealismus parodieren muß; der Pfarrer Eymann, villeicht eine Carricatur seines Freundes Vogel, ist die personificierte Pedanterie und so auch comisch gehalten; die beste Figur ist aber der Hofjunker Matthieu, eine blasierte Nichtswürdigkeit wie sie leider leicht in jeder deutschen Residenz zu finden sind, die sich aber unser Poet nur unter französischem Namen denken konnte; er ist hier der Embryo des im Titan viel weiter ausgeführten Roquairol; auch hat er bereits eine Schwester Joachime, die aber hier eine ordinäre Cokette ist. Daß der blinde schöne Julius und die schon beim Anfang verstorbene schöne Giulia wahrhafte Strohmänner des Buches sind, ist schon erwähnt. Das stärkste dieser Art ist aber der Indier Dahore oder Emanuel, der als Erzieher der Kinder des Lords auftritt und in den besten Jahren an der Schwindsucht stirbt;. er ist die personificierte Hypochondrie des Dichters selbst und darum eigentlich die wichtigste Figur des Buchs, weil der Dichter sich durch diese Ausführung seine alte Gemüthskrankheit aus der Seele herausschrieb und sich von dieser krankhaften Materie befreite, in demselben Sinne wie Göthe durch den Werther. Indien war damals ein über England halb gekanntes mystisches Land, aus dem man einen solchen weichlichen Character entsprossen sich denken konnte; wie er christliche Landskinder erziehen soll, ist freilich nur aus des Poeten eignem geistigen Naturalismus als menschenmöglich zu denken. Jean Paul's Hypochondrie dreht sich wie die aller Menschen um den einen Punkt der Sterblichkeit; er hat sich diese einmal mit aller Lebhaftigkeit der sinnlichen Vorstellung präsent gemacht und kann das Gespenst nicht los werden. Es ist doch entsetzlich, daß ich, dieser geistreiche interessante und berühmte Hans Paul gleich andern Menschen mich dereinst hinlegen, sterben, begraben lassen und verfaulen soll. Diese Reflexion ist aber geistlos, ledern und einzig auf den Egoismus fundiert, welcher die ἀνάγκην als Grundbedingung unserer Existenz nicht anerkennen, sich nicht mit ihr versöhnen und identificieren will, und diß ist das Symptom eines geistig nicht durchgebildeten Kopfes. Der geistige Mensch hat drei Mittel, diesem Trübsinn zu entfliehen; Fülle geistigen Schaffens, wenn

er eine productive Natur und hinreichend mit Phantasie begabt ist; dann wird die eine Vorstellung durch die Fülle der andern überwältigt und beseitigt; das zweite ist die religiöse Resignazion; das dritte die philosophische Selbstüberwindung; der Tod ist ein Allgemeines, das Ich verschwindet der Betrachtung vor der Idee. Jean Paul war für die unvermittelte religiöse Resignazion nicht beschränkt, für die philosophische Emancipazion nicht gebildet genug; so blieb ihm nur die Fülle der schaffenden Phantasie, die aber in Momenten, wo die Kraft erlahmt, für sich allein nicht ganz ausreicht; aus diesem Mangel geht z. B. auch der Shakspearische Hamlet hervor und Jean Paul ist noch kein Shakspeare.

Ich bemerke noch, daß der Moment, wo der endlich sterbende Emanuel mit dem auffliegenden Pulverthurm combiniert ist, eine der schwächsten Partien dieses Buchs genannt werden muß; es ist geradezu albern gedacht. Dazu kommt noch des Dichters Unfähigkeit, die Idee als solche zu denken und nicht in die gemeine Vorstellung herabzuziehen. So oft er von Ewigkeit spricht, wird das kindische a parte ante und a parte post urgiert, was jeden Gedanken der Ewigkeit ausschließt und sie mit der sinnlichen Vorstellung erfassen will. Einmal, wie Emanuel sich gestorben glaubt, sagt er: Vielleicht geht die Zeit auf der Erde anders als in der Ewigkeit! Welche Rohheit der Begriffe!

Also unser Dichter hat sich dißmal vorgesetzt, ein Ganzes zu geben, einen Roman mit einer künstlich angelegten Verwicklung; aber die Ausführung führt durch breite und kahle Steppen, die nicht enden wollen, und das Einzelne ist nicht einmal plastisch so abgerundet wie in der unsichtbaren Loge. Er will alles sittlich streng motivieren, und doch ist diese Sittlichkeit meistens schief, halb und nichtig. Das deutsche Leben soll durch englische und italienische Elemente interessant gemacht werden, was für uns kein Compliment ist. Das Landpfarrhaus und die deutsche Residenz bilden gute Gegensätze, aber der Hof ist durch die Bosheit des Radicalismus picant gemacht.

Das Ganze ist eine sentimentale „breite Bettelsuppe", ein verwässerter Werther in vier Bänden, der wie dieser, nur in etwas niedrigern Sphären, die krankhafte Jugend entzündete und in eine schiefe Romantik verlockte. Tieck sagt mit Recht, auf diesem Gebiet sei Jean

Paul mit der gemeinen Cramer=Spießischen Romansudelei identisch. Mit Schiller's Räubern paßt die Vergleichung weniger, fast mehr mit den krankhaften Auswüchsen des Don Carlos, der einen ähnlichen Effect auf's Publicum hatte. Es ist unbegreiflich, wie ein Mann, der noch so viel Schönes dichtete, noch spät, in seiner Aesthetik glaubte, in seinem Victor einen Character geschaffen zu haben.

Rührend ist die Betrachtung, wie der edle Schiller in seinen kranken Nächten sich noch an diesem „prächtigen" Buch ergötzte; er und Göthe erkannten die verborgene Kraft, die sich keine rechte Form schaffen kann, sie sagten in den Xenien, wenn er seinen Reichthum zu benützen wüßte, wie andere ihre Armuth, dann — was allerdings eine Anerkennung einschließt — so aber ist er ihnen der bunte Tragelaph, der Bockhirsch.

Siebenkäs. 1795—1796.

Nach dem Hesperus fühlte Jean Paul doch, wo seine wahrhafte Kraft steckte, er hat sie im Quintus Fixlein zuerst concentriert, jezt ging er auf ein neues größeres Werk los und es entstand der Siebenkäs. Das phantastische und ideelle Pathos, das in der Loge und im Hesperus angeregt war, gab er keineswegs auf, er verschob es mit Absicht auf ein reiferes Alter und hielt sich zunächst an Porträtierung dessen, was ihn umgab; das aber war die reine Idylle; denn Jean Paul zog jezt von Schwarzenbach zurück nach Hof, wo er bei seiner armen Mutter mit einigen jüngern Brüdern zusammenlebte wie früher, und der Hesperus hatte doch nur dreihundert Thaler eingetragen, die freilich in dieser Armuth ein kleines Capital vorstellen konnten.

Jean Paul's Siebenkäs ist sein erster classischer Roman, er ist eines der bedeutendsten Werke unserer Literatur, er hat aber den einen Fehler, daß er nicht sowohl ein Werk ist, sondern eine Verbindung zweier Werke, die sich zwar auf einander beziehen, aber in ganz verschiedenem Styl und Kunstverstand geschrieben sind, wovon das erste Werk die Idylle das classisch vollendete, das zweite die humoristische Schnurre oder Farse villeicht genialer gedacht aber keineswegs in der Ausführung eine classische Vollendung ansprechen kann, da dem die Gattung selbst widerspricht; sie ist auch an sich und in der Gattung mangelhaft.

Die sogenannte Vorrede zur ersten Auflage kann man als eine

selbständige kleine Idylle oder vielmehr satirische Einleitungs=Novelle betrachten und sie ist sehr zierlich ausgeführt.

Die erste größere Hälfte des Werkes selbst, welches ich die Idylle Siebenkäs und Lenette nenne, umfaßt etwa die ersten zehn Capitel des Romans; sie hat freilich keinen Schluß, was aber dem Begriff der Idylle nicht gerade widerspricht, denn die Idylle kann man als die statarische Poesie definieren, welcher jede Catastrophe widerstrebt und in welcher jedenfalls die Ausführung des Details die Hauptsache ist.

Daß der Dichter das Local seines Romans in einen schwäbischen Marktflecken mit dem (wie Siebenkäs) nicht romantischen Namen Kuhschnappel verlegt, wird man als poetische Licenz betrachten dürfen; es sollte ihm gewissermaßen ein historisches Costüm verschaffen; allein Schwaben kannte der Dichter nicht und konnte es nicht specifisch schildern wollen, seine Poesie ist vielmehr die allerspecifischte Poesie seiner einheimischen Franken= oder wenn man will Ostfranken=Natur, und gerade dieser naturwüchsigen Idylle hat er kein reizenderes Opfer dargebracht als eben unsern Siebenkäs. Nach dem Schulmeister Wuz und dem Präceptor Firlein hätten wir also die dritte Bürgerfigur an dem Armenadvocaten, der nebenher Satiren schreibt, was seine Frau als brotlose Kunst verdrießt, und was eben beweist, daß der satirenschreibende Dichter seine gute, damit nicht einverstandene Mutter in diese Putzmacherin maskierte und idealisierte. Die Exposizion wird vortrefflich mit der Hochzeit gemacht, indem ein Hauptcharacter des Werks, der Schulrath Stiefel, die Braut von Augsburg mitbringt, und des Advocaten Hausgenossen sich ungezwungen als Hochzeitgäste präsentieren, worunter sich der Perückenmacher hervorthut. Doch ist schon in die Trauungsscene die unheimliche Figur von des Advocaten Doppelgänger oder Geistesbruder Leibgeber aufgenommen, die eigentlich der Idylle widerspricht, aber hier nur vorübergeführt wird, um das zweite Gedicht, die Farse, hinten anzupassen. Es ist darüber kein Zweifel, daß Siebenkäs selbst die eigentlich idyllische Natur unsers Dichters bezeichnen soll, während der kecke Weltläufer Leibgeber seinen untergeordneten Humor repräsentiert und daß sich ihm mit diesem Bestandtheil seines Wesens die äußerliche Erscheinung seines verunglückten Freundes Hermann in der Phantasie combinierte. Darauf wird das Hochzeitsessen idyllisch prächtig beschrieben.

Schon im zweiten Capitel sieht man, daß der Reichsmarktflecken nur eine Phrase, dagegen die Reichsstadt in ihrer Liliputischen Selbständigkeit das eigentliche Theater unsrer Geschichte ist; es ist eine größere Reichsstadt wie Augsburg oder das dem Dichter am nächsten gelegene Nürnberg geschildert. Der Dichter braucht wieder eine seltsame Sprachform „die Mündel“ von einem Mann, was Niemand sagt. Die Abstrafung des Heimlichers Blaise durch Leibgeber gehört auch zu der künftigen Schnurre und ist noch nicht recht idyllisch, aber die Einführung dieses Characters ist dadurch gewonnen.

Nachdem Leibgeber abgereist, sind wir auf dem reinen Boden des Gedichts fest. Wie der Dichter ganz mit dem Helden zusammenfließt zeigt sich klar, wo er lezterem seine eigenen Teufelspapiere zuschreibt. Die treffliche Beschreibung der Micheli-Kirmeß ist sicher aus der Stadt Hof porträtiert.

Im vierten Capitel ist eigentlich das häusliche Glück unseres Paares auf seiner Culminazion geschildert, indem man begreift, daß der Tugend einer solchen Frau weder durch den elenden Elegant Rosa noch durch den ehrlichen Schulrath Pelzstiefel irgend eine Gefahr droht. Nur durch die bitterste Armuth wird sie ihrem Gatten entfremdet. Diese Höhe des Gedichts wird gefeiert durch den lustigen Brief Leibgebers mit der tollen Traurede Adams an die Eva. Dagegen ist die Fortsetzung der Vorrede seine gewöhnliche Neujahrs-Sentimentalität.

Das fünfte Capitel ist ein großes Meisterstück darin, daß die Idylle durch eine gleichmäßige Ausweichung nach zwei Seiten, in die Satire und Elegie, so in Bewegung gesetzt wird, daß sie das idyllische Gleichgewicht nicht verliert. Die Satire liegt in der Pedanterie der beiden Eheleute, die beim Mann ins krankhafte streift — die Lichterputzscene ist der Mittelpunct des Meisterstückes — die Elegie dagegen besteht in der zunehmenden Verarmung des Ehepaares, die sich in der begonnenen Verpfändung des Hausraths ausspricht. Die scheuernde Frau neben dem Autor, der seine Teufelspapiere schreibt, ist zugleich das lebendigste Bild nach dem Leben des Dichters mit seiner Mutter.

Im sechsten Capitel geht die Elegie und die Noth etwas über das Maß in die Breite; auch ist es villeicht ein Fehler, daß in dieser Haushaltung so viel unnütze Möbel zum Vorschein kommen, was für

die vorausgesetzte äußerste Armuth keinen rechten Sinn hat; man ist daher froh, am Schluß des Capitels auf einen deus ex machina aus dieser Rubrik zu stoßen. Aber erst das siebente Capitel zeigt uns die Idylle in ihrer Peripetie und ihrem Culmen, da der Held als Schützenkönig alle frühere Noth vergißt und selig ist. Im achten Capitel steigt im Festmahl die Freude auf den höchsten Punct, leider aber ist eine widrige Fratze, vom Strauß auf dem Grabe, und dieser wieder zwei Ausläufer, der todte Christus und Traum im Traum angehängt, welche zur leersten Manier des Dichters gerechnet werden müssen. Das lezte Stück ist nach Spazier an die polnische Fürstin Lunowski gerichtet.

Im zehnten Capitel schließt sich das Gedicht, so weit es die Idylle verlangt, sogar zu einem ganz befriedigten Schluß und Versöhnung ab.

Ich behaupte also, in diesen zehn Capiteln hat Jean Paul sein vollendetes Meisterstück einer deutschen Idylle geliefert, einer städtischen und prosaischen Idylle, die nicht nur die abstracte und pastorale eines Geßner, sondern auch die versificierte dialectische Hebel's an Tiefe der Anlage übertrifft, obgleich diese beiden Größen sich nicht absolut vergleichen lassen. Handlung und Bewegung ist für die Idylle genug da und das wenige etwa ungehörige läßt sich leicht herausdenken. Aber nur bis hieher reicht das idyllische Gedicht und doch hat es der Dichter fortgesezt. Die Vortrefflichkeit jener ersten Hälfte beruht aber nach meiner Ueberzeugung auf dem Umstand, daß der Dichter sich das Ideal einer eigenen bürgerlichen Ehe durch dieses Lebensbild herausimaginierte, und zweitens, daß er selbsterlebte Situazionen als Modelle benützte. Seine eigene Armuth und die lange fruchtlose Bemühung um den Verlag seiner Satiren einerseits, anderseits das Zusammenwohnen mit der häuslichen Mutter im engen Zimmer, deren Geschäft dem seinigen natürlich widersprach, diese Wahrheit hat dem Gedicht den hohen Zauber der Lebendigkeit eingegeben. Daß er sich als Armen-Advocaten auftreten läßt, paßt sogar auf die unleugbar radicale und etwas communistisch gefärbte Tendenz seiner Poesie. Die Kunst des Gedichts beruht eigentlich darin, daß die kleinen Leiden des häus-

lichen Lebens nach der feinsten Beobachtung aus den sich widerstrebenden Elementen des männlichen und des weiblichen Naturells abgeleitet werden. Man fühlt von Anfang und durch das ganze Gedicht, daß dieser Siebenkäs und diese Lenette vollkommen für einander geschaffen sind und daß sie das glücklichste Ehepaar zusammen darstellen mußten. Daß dieses Glück gleichwohl gekreuzt wird, liegt nicht in ihrem Character sondern in Aeußerlichkeiten. Das eine ist Lenetten's Kinderlosigkeit; sie begreift sich, da ihr Character von der Mutter abstrahiert war; das zweite ist die zu lange fortgesetzte Geldnoth, die freilich auch aus des Dichters Lebenserfahrung genommen ist; aber im Gedicht ist sie nicht hinlänglich motiviert; einmal ist der Proceß wegen des Namentausches eine Unmöglichkeit, dann begreift man nicht, wie der Advocat für seine Praxis gar nichts verdienen oder erwerben soll, und wie er im Buch fast nur von Recensionen und von seinem Schießglück lebt; auf eine so hohle Existenz hätte sich ja gar keine Heirath gründen lassen.

Während nun aber der Dichter in der zweiten Hälfte seinen Helden in andere Verbindungen bringt und ihn zulezt mit einer hochgebildeten und vornehmen Dame vermählt, hat er selbst seinen Lebensgang doch nicht so eingeschlagen. Er hat sich mit den adligen Damen nur so lange befaßt, bis der Titan geschrieben war; in diese poetische Form goß er seine idealische und pathetische Phantasie zusammen, für das Leben kehrte er aber zur einfachen bürgerlichen Ehe zurück und man muß es aussprechen, Jean Paul's Ehe mit Caroline Meyer war nichts anderes als eine zweite aber verbesserte Auflage der Ehe von Siebenkäs und Lenette; verbessert war, daß diese Lenette gebildeter und mit Kindern gesegnet, und dieser Siebenkäs weder so arm noch so kränklich und auch ein wenig gescheiter war als sein eigenes früheres Product. So genoß der Dichter das Lebensglück in der Weise, wie er es jugendlich imaginiert hatte, bis in ein ziemlich vorgerücktes Alter.

Der zweite Theil, Siebenkäs Tod und Hochzeit, kommt an plastischer Vollendung dem ersten nicht gleich, ist aber auch damit nicht zu vergleichen, da er eine humoristische Schnurre ist, die nur äußerlich

sich an die gegebne Situazion der vorigen Idylle anschließt und die kleinen Dissonanzen derselben zu einer Catastrophe benützt und weiterführt. Während der erste Theil in einem utopischen Reichsmarktflecken spielt, werden wir jezt in ganz realen Localitäten Baireut, Fantaisie u. s. w. herumgeführt; nur den Namen Vaduz hat der Dichter aus der Fremde herbeigezaubert, denkt sich dabei aber ein einheimisches fränkisches Local (nach den Palingenesieen in der Gegend von Hof).

Um den geistigen Gehalt dieses Stückes aber deutlich zu machen, müssen wir viel weiter ausholen. Es beruht auf dem ursprünglich zur Abstraczion tendierenden deutschen Naturell. Die Dichter unsrer ersten Periode kann man als naive Einseitigkeiten classificieren; bei Klopstock nahm alle Poesie die Form des lyrischen Pathos, bei Lessing die des räsonnierenden Verstandes, bei Wieland die der phantastischen oder naiven Heiterkeit an. Aber mit dem tiefern Göthe bricht der specifisch deutsche Gehalt darin an, daß die Poesie sich als ein Gegensatz, als ein innerer Widerspruch ausspricht; zwei Seelen wohnen ach in meiner Brust! Diesen Gegensatz hat er im Faust dargestellt; das ideelle Pathos Faust's tritt dem realistischen wilden Humor Mephisto's entgegen und das ganze Gedicht ist nur dieser Gegensatz der Natur des Dichters. Anders war es bei den folgenden Dichtern; bei Schiller haben wir wieder das einseitige Pathos, aber in seiner höchsten Verklärung, bei Hebel die einseitige Naivität in ihrer reinsten, zartesten Lieblichkeit; der alt getrennte Gegensatz bricht wieder hervor mit Jean Paul und villeicht in grellerer Gestalt als bei Göthe, als die Doppelgänger-Menächmen Siebenkäs und Leibgeber, die als unheimliche Freunde sich lieben und zugleich abstoßen. Nämlich der Göthesche Idealismus sinkt hier zur süßlichen weichlichen ja wollüstig weiblichen Sentimentalität herunter, der am Ende die sittliche Kraft abhanden kommt, dagegen der Realismus kleidet sich in die buntscheckige Garderobe des Witzes, und von dieser Seite, im Witz, im Comischen geht Jean Paul weit über Göthe hinaus; es ist sein specifisches Talent und seine Hauptbedeutung. Aber eben weil die beiden Seiten sich schroffer gegenüber stehen als bei Göthe, ist das Verhältniß der beiden Rollen zu einander ein gespanntes und krankhaftes, wie jener Siebenkäs und Leibgeber es zeigen. Diß spricht sich hauptsächlich darin aus, daß

der sentimentale Siebenkäs zu kirchlicher Frömmigkeit neigt, während Leibgeber ein Materialist und sonst nur ein verhärteter Skeptiker ist.

Das elfte Capitel oder unsre Schnurre fängt sogleich mit dem Scherze an, der Dichter habe im vorigen den Leser nur für Narren gehabt, es sei ihm mit der idyllischen Versöhnung des Liebespaars gar nicht Ernst gewesen; damit ist freilich jeder Gedanke an das erste idyllische Gedicht negiert und abgeschnitten; wir stehen auf dem Gebiet der subjectiven Willkür, die diesem Genre eigen zugehört. Leibgeber's genialer Brief über den Ruhm stellt uns sogleich auf die eigentliche Höhe des Gedichts; wenn nur der Dichter nicht unmittelbar drauf über die Gattung theoretisieren wollte.

Wir müssen nun vor allem ins Auge fassen, daß in diesem Moment unsre Romantiker, voran Friedrich Schlegel in Jena ihr Wesen trieben; die Diatriben über den Werth und die sittliche Bedeutung der Ehe, wie sie nachher auch Göthe ansteckten, waren an der Tagesordnung; so wurde auch Jean Paul von dieser moralischen Krankheit befallen; seine Phantasie ging mit ihm durch in dem Problem, obgleich er sich bemühte, den Zwiespalt seiner sinnlichen Natur mit seinen sonst so abstract festgehaltnen sittlichen Principien in Uebereinstimmung zu bringen. Er mußte also mit allem vermeintlichen sittlichen Pathos schließlich auf demselben Ziel ankommen, wohin die sittenlosen Romantiker mit ihren Laritäten endlich auch practisch hinaustaumelten. So ist das Werk im eigentlichen Kerne faul und nur die Genialität der Ausführung kann ihm seinen Kunstwerth sichern.

Aber die psychologischen Mängel sind leider noch größer. Die äußerlichen Anlässe im Leben des Dichters sind uns gut bekannt, die Gesellschaft der polnischen Fürstin in Baireut, der Brief der Frau von Kalb aus Weimar, später die Frau von Berlepsch brachten den Dichter in einen Taumel der Phantasie, der mit dem stillen Leben bei seiner armen Mutter freilich den wildesten Contrast machen mußte. Daß er aber diesen Gestalten gegenüber doch der bescheidne, kränkliche, dürre Armenadvocat blieb, der nur für eine Lenette zugeschnitten war, das übersah er im Rausch des Phantasierens, und im Uebergang vom idyllischen Stillleben des Siebenkäs zum phantastischen Pathos des Titan mußte nothwendig die vorliegende Schnurre hervorgehen.

Als bewegendes Motiv des ganzen Siebenkäs ist wie öfter er-

wähnt auch des Dichters persönliche Kränklichkeit hereingezogen, d. h. seine Hypochondrie, welche im Hesperus an der Schwindsucht verschieden, lebt in etwas milderer Form an der Erwartung eines kommenden Schlagflusses wieder auf.

Bei dem rührenden Abschied von Lenette ist das Motiv des Spinnrads nicht zu übersehen, das direct von der Mutter entlehnt ist; er fand, als er von Eger zurück sie gestorben traf, eine Berechnung dessen, was sie sich in den Nächten „erspонnen." Siebenkäs Reise nach Baireut ist in seiner besten lyrischen Manier geschrieben, wenn nur nicht das Uebermaß der Sentimentalität wieder die Sache verdürbe. Nämlich die Unwahrheit ist seine immer kommende Vergötterung der Kindheitsjahre; während er immer klagt in der Jugend vom Glück zurückgesetzt und nicht gehörig entwickelt worden zu sein, ist diese Vergötterung der Knabenspiele sein ewiges Thema. Aber kein vernünftiger Mann kann sich in den gespannten Knospenzustand der Kindheit zurückwünschen, wie diß Hegel sehr richtig ausgesprochen hat, und im Grund ist es auch Jean Paul mit der Sehnsucht gar nicht Ernst, so wenig als Hebel, der zwar in Karlsruhe seine Breisgauerstreiche sich poetisch verklärte aber sie mit halbem Grauen reproducierte.

Auch die Geographie dieser Reise ist sehr confus; Siebenkäs reist aus Schwaben ins fränkische Baireut, aber den ganzen ersten Theil haben wir schon fränkische Luft eingeathmet, was also nicht zusammenpaßt. Der Dichter behandelt Schwaben wie eine ferne, ihm unbekannte Landschaft, deren Eigennamen man nicht behalten kann. Die Geographie der Reise wird erst klar wo er aus Schwaben zwischen Bamberg und Nürnberg durch bei Streitberg seine heimische Provinz betritt und Baireut zu wandert. Wie wir hier in der Sonne in Nummer 8 auf Leibgeber stoßen sind wir freilich fest im Realen. Dann werden wir von Fantaisie nach Eremitage hin und her spazieren geführt und Leibgeber wird durch seine tolle Tischrede energisch eingeführt.

Der Witz der Geschichte ist eigentlich der, daß Siebenkäs die Braut des Venners Rosa, der ihm seine Lenette verführen wollte, unversehens als neue Braut davon trägt. Dazu ist sie noch die Nichte des Heimlichers Blaise, der Siebenkäs um seine Erbschaft betrogen. Dieser Gedanke wäre vortrefflich, wenn die neue Heldin nicht eine

Amazone und unser Held der bekannte arme dürre kränkliche Armenadvocat wäre.

Nun aber wird mit dem genialen Humor Leibgebers Siebenkäsens Sterbe-Hypochondrie flugs in die Schnurre umgedreht, daß er einen intrikierenden Schein-Tod aufführe, der doch völlig außer seinem Character liegt. Diese Intrike wird auf die zweite fundiert, daß Leibgeber die Stelle eines Vaduzer Inspector an Siebenkäs abtritt, womit dieser eine neue Existenz gründen kann; diß ist natürlich auf die Menächmen-Aehnlichkeit der beiden Geistes-Zwillinge basiert. Von was eigentlich Leibgeber lebt, das wird von diesem Landstreicher nie gemeldet, nur angedeutet, er spiele.

Daß aber diese Natalie, die den elenden Rosa zu heirathen entschlossen ist und eine idealische Figur mit Gewalt vorstellen soll, eine verzeichnete Figur ist, das tritt im Verlauf des Gedichts immer mehr heraus; die Geschichte stockt auf eine höchst drückende Weise; durch seine gewöhnlichen sinnlich ecstatischen Gefühlssteppen geht es bis zu einer Liebeserklärung Nataliens fort, wovon man gar nicht begreift, einmal wie diese Heldin diesen abgeschabten Pedanten lieben, und zweitens wie sie ihm das sagen kann, da sie doch weiß, er ist verheirathet. Dann ist ein Brief des Doctor Victor hereingeschoben, der höchstens in den Hesperus aber auf keinen Fall in den Siebenkäs gehört.

Der lezte und wichtigste Abschnitt dieser Schnurre beginnt mit Siebenkäs Scheinsterben. Wir haben schon bemerkt, daß dieser Betrug unmöglich aus dem Character des früher geschilderten Siebenkäs herausgehen kann, der also hier völlig aufgeopfert ist; der nicht so individualisierte phantastische Character Leibgeber tritt also hier in die Handlung und leitet die Maschinerie. Wie die beiden Freunde nachher sich trennen, ist der Jean-Paul'sche Freundschafts-Cultus unmäßig ins Absurde getrieben; wo haben denn je so weiche und weinende Männer gelebt? Sein Hermann, Otto sind doch schwerlich so süßliche Naturen gewesen. Eher wohl der schwindsüchtige Örtel. Sodann ist der Betrug, durch den Siebenkäs sich bei dem Grafen ins Amt einschleicht lustig aber nicht sittlich gedacht. Dagegen ist der Ausgang mit Lenette und dem Schulrath mit großer Lebenswahrheit erzählt; nur am Schluß, wo die verzeichnete Natalie wieder vortritt und der

Roman abschließt sehen wir wieder, wie ganz schief gedacht eine solche Ehe des Helden mit der adligen Dame ist; der Auftritt auf dem Kirchhof ist lächerlich schwächlich und das Buch schließt mit einem wahrhaft nichtigen impotenten Seufzer.

Aber dieses Werk schließt mächtige Schönheiten in sich. Das deutsche Bürger- und Gelehrtenleben ist nie wahrhafter geschildert worden. Der Scheintod des Helden ist wieder eine Fortsetzung seiner alten Hypochondrie, er parodiert gleichsam den frühern Emanuel, sieht sich am Schlagfluß sterben und begraben und lacht daneben die Lebendigen aus, das ist der Humor seiner Todesfurcht.

Der eigentliche psychologische Mangel des Werks begreift sich nur aus der Biographie des Dichters. Jean Paul war im Trotz des Proletariers herangewachsen und haßte die privilegierte Classe, aber nicht vom Standpunct des Idealismus der überhaupt nicht haßt, sondern vom Standpunct des gemeinen Radicalismus, des Neides auf die Bessergestellten. Wie seinem Vorbild Jean-Jaques imponierten ihm die gebildeten vornehmen Frauen und er fühlte, daß es ihm an Welt fehlte. Es war ein großes Glück, daß Jean Paul von jezt an und seit seiner Weimarer Reise die höhern und gebildeten Stände näher und von Angesicht kennen lernte, er hat sie im Titan wie vor ihm Niemand geconterfeit, aber von dem Irrthum, in diesen Regionen sein persönliches Glück zu machen, kam er zu seinem Vortheil bald zurück; er ließ die adligen Damen sitzen und zog sich in eine kleine deutsche Stadt zurück, wozu er zuerst die kleinen thüringischen Residenzen, später aber die fränkische Provincialhauptstadt seiner Heimat erwählte, und durch diese Wahl und die seiner Frau hat er seine wirkliche Meinung deutlich kund gethan. Also das vornehme Element hat den idyllisch angelegten Siebenkäs verdorben und hat ihn in zwei Hälften gerissen, in die zierliche classische Idylle, und in die phantastische Schnurre, die, für die Phantasie ein ergötzliches Spiel, dabei aber keinen rechten sittlichen Boden hat.

Denn das müssen wir schließlich in's Auge fassen, der Unsittlichkeit der Romantiker im Punct der Ehe, die auch Göthe ergriffen, hat der Dichter hier ein eclatantes Opfer gebracht. Zwar ist die Sache verclausuliert; mit seinem sonst scrupulosen ethischen Princip sucht er allerlei Kunstgriffe, um die Sünde zu mildern und zu maskieren; Le-

nette mußte sterben ehe das Liebespaar zusammenkommt; aber solche Kunstgriffe sind eben die Rarität der jesuitischen Moral und des ethischen Dichters gänzlich unwürdig. Die Idee ist unerbittlich, es giebt hier keine accommodements; der Dichter hat der Bigamie das Wort gesprochen. Es gehört die ganze Verbissenheit des Radicalismus dazu, wenn man Göthe die Wahlverwandtschaften vorwerfen, die Unsittlichkeit dieses Buchs aber verschweigen oder gar entschuldigen wollte.

Jean Paul fehlte es wie Jean-Jaques an der tiefen philosophischen Bildung. Hätte er diese gehabt, so hätte ihm die adlige Gesellschaft nicht imponiert. Vornehmheit und Idee sind incompatible Größen; dem Großen ist der Philosoph ein Schulmeister, ein Pedant, höchstens ein Original, dem Philosophen aber ist der Große, ja der Größte der Erde nur ein Mensch, der von seinen Leidenschaften, seinen äußern Mitteln, seiner Umgebung abhängt; denn Freiheit ist nur bei der Idee, bei der Selbstverleugnung. Vornehm ist nur die Weisheit; Genießen macht gemein, sagt Göthe, er meint aber das sinnliche Genießen.

Titan. 1796 bis 1802.

Nachdem der Dichter die Welt und die hohe Gesellschaft gesehen und studiert hatte, mußte sich nothwendig sein ganzes ethisches Pathos in ein pathetisches Lebensbild entladen, auf das er Jahrelange Vorbereitungen machte. Es ist wieder tief nazional in der politischen Basis, der Kleinstaaterei Mitteldeutschland's, noch mehr in der Lebenswahrheit des socialen Zustands; der Reiz der Bildung und die sittliche Verdorbenheit der höhern Classen sind mit schauderhafter Wahrheit contrastiert und zur Anschauung gebracht. Daß die idealischen Gestalten wieder fremdländische Namen, Franzosen, Italiener, Spanier und Neugriechen sein müssen, ist die Jugend-Phantastik des Poeten; der genialste und deutscheste Character ist jedenfalls wieder der Humorist, dißmal Schoppe genannt, nicht mehr der Schwindsucht und der Apoplerie, sondern schließlich dem Wahnsinn verfallen.

Hesperus erscheint jezt nur noch als die schwächliche Vorstudie zum Titan; Titan (der Namen eines Berges bei San Marino) hat hier nur den symbolischen Sinn, daß der Dichter seine Ideale in einige gewaltige Naturen concentrieren will, und der eigentliche Titane ist villeicht weniger sein Albano als sein Roquairol und im andern Sinn sein Schoppe. Diß Buch ist jedenfalls des Dichters Hauptwerk und

eines der ersten Werke unserer Literatur; das falsche Sentiment des Hesperus ist auch noch da, aber ihm sind feste plastische Gestalten unterlegt. In diesem Werke finde ich eine Mischung der Fehler des Don Carlos (nämlich im überfließenden Idealismus) mit den Vorzügen des Wallenstein (im kräftigsten Realismus.) Es verbinden sich alle Reize des Romans mit der Schilderung wahrhaft deutschen Lebens. Nicht nur Wieland's, auch Göthe's Roman ist überboten; zeichnet Jean Paul nicht so zierlich plastisch wie dieser, so trifft er seine Gestalten mit pittoresker, farbiger, durch den Witz lebendiger, innerlich vertiefter, durch die ethische Kraft gehobener als Göthe. Wie Schiller in der Tragödie hat Jean Paul Göthe im Roman überboten.

Der ganze Roman ist in 35 größre Abschnitte oder Capitel getheilt, die wir jezt einzeln characterisieren wollen.

1. Der Süden ist die Romantik das Land der Sehnsucht für den Germanen seit sie in die Geschichte eintreten; wir müssen uns also einen jungen spanischen Grafen Albano gefallen lassen, der später als deutscher Fürst erkannt wird und an dessen Bildungsgang sich zunächst unser Roman anschließt. Er hat zwei Erzieher, den deutschen Bibliothecar Schoppe und den Künstler Dian, welcher seltsame nirgends mögliche Namen einem Neugriechen beigelegt wird. Die Eröffnung der Scenerie aber geschieht auf Isola bella. Es ist bekannt, daß Jean Paul nie in Italien war, er ließ sich die italienischen Landschaften mit Hilfe von Veduten beschreiben, besonders durch die Herzogin Witwe Amalia von Weimar. Es ist unleugbar, daß durch diesen künstlichen Canal seinen Landschaftsbildern eine höhere sinnliche Glut zuströmte als wenn sie nach der Natur gezeichnet wären. Wenn uns Göthe eine italienische Localität beschreibt hält er sich ans discrete, plastisch angeschaute; er setzt die Anschauung voraus, was aber auf den Leser nicht den Eindruck der Unmittelbarkeit macht, während uns hier schon der subjective lyrische Eindruck des Beschauers mit in die Darstellung geschoben wird, wodurch sich der objective Stoff vergeistigt. Der jugendlich schöne Held kommt also in der Blüte seines Lebens auf die Insel zurück, wo er mit einer Schwester die drei ersten Lebensjahre verlebt hat, um hier zum ersten Mal seinen (vorgeblichen) Vater zu sehen. An der Grille daß sich Albano die Augen verbinden läßt um erst bei Sonnenaufgang die ganze Insel zu übersehen, erkennen wir wieder den

lyrisch exaltierten Poeten. Der jezt auftretende Lector Augusti ist die personificierte Hof-Etikette, also in des Dichters Sinn nur ein Pedant. Der Ritter Don Gaspar wird als ein vollendeter und blasierter alter Hofmann eingeführt, von einer eigentlichen Größe wird zwar gesprochen aber nichts gesehen, er ist der potenzierte Lord aus dem Hesperus. Daß er in einem Anfall der Starrsucht auftreten muß, ist wieder outriert. Ferner ist natürlich, daß dem bildenden Künstler Dian gegenüber der schroff deutsche Schoppe wieder das unplastische deutsche Bildungsprincip vertreten muß; hier regt sich wieder der Antagonismus gegen die Weimar-Schlegelsche Schule und fußt auf dem shakspearischen Humor. Die Kunststücke des jezt auftretenden Bauchredners sind beinah etwas kindisch.

Zum Schluß des ersten Capitels folgt eine humoristische Vorrede des Buchs, worin die Quellen des Dichters wie gewöhnlich einem dritten, einem Herrn v. Hafenreffer zugeschrieben werden.

2. Nachdem wir auf echt epische Weise im ersten Capitel in medias res eingeführt worden, werden uns jezt einige Notizen hingeworfen über die beiden Höfe von Haarhaar und Hohenfließ, um die der Roman sich bewegt und die wie im Hesperus in Successions-Intriken wieder einander begriffen sind. Dann wird die Jugenderziehung unsers Helden Albano auf dem Lande zu Blumenbühl beim Director Wehrfritz nachgeholt, wobei der Dichter natürlich wieder Jugenderinnerungen seiner eignen Dorf-Kindheit anbringt. Diese Episode füllt nun die drei nächsten Capitel, 2, 3, 4. Jezt werden zuerst die beiden Lehrer des Knaben contrastiert, der alte Magister Wehmeier und Herr v. Falterle aus Wien, jener eine Art Pelzstiefel, dieser ein Geck vom Caliber des Herrn v. Meiern im Siebenkäs. Dieser Gegensatz ist hochcomisch ausgeführt. Zum Schluß wird noch die bedeutsame Scene erzählt, wie der unerwachsene Sohn des Ministers, der den tollen (wie es aussieht) Taufnamen Roquairol führt, sich vor der jungen Gräfin Romeiro erschießen will und verwundet.

3. Die Doppelerziehung wird fortgesetzt; das wichtigste ist daß Albano die Pubertät erreicht und aus Falterles Beschreibung sich in die beiden Ministerskinder, Roquairol und Liane vernarrt, in jenem den ersten Freund, in dieser die Geliebte seines Herzens ahnend; ihre Zartheit die zum Kränkeln neigt wird angedeutet.

4. Daß im Augenblick, wo Albano zum erstenmal das Abendmahl genießt, ein Donnerwetter ausbrechen muß, ist unnöthig manieriert und hat keinen Sinn. Der Lustgarten Lilar ist wieder Reminiscenz an die Baireuter Fantaisie. Nur kurz vorübergeführt werden der alte Fürst und die alte Fürstin, die sich später als Albano's Eltern ausweisen, dann der Kunstrath Fraischdörfer, in welchem wieder die Weimarer Plastik verhöhnt wird. Zum Schluß tritt der wieder ein wenig hinkende Jean Paul-Schoppe auf die Bühne.

5. Nun werden wir durch die italienische Reise des ersten Capitels geführt bis der Held in der Universitätsstadt Pestitz anlangt. Sie wird auch die Lindenstadt genannt, und hat jedenfalls viele Erinnerungen des Dichters an Leipzig in sich aufgenommen; aber sie wird hier nicht als Handelstadt sondern als Residenz eines kleinen Fürstenthums eingeführt. Jedenfalls ist sie von den Gebirgen seiner Heimat umgeben. Die steinernen Statuen selbst auf der Ministers-Wohnung sind für Deutschland etwas zu südlich gedacht. Die erste Figur in dieser Musenstadt ist der Miethherr, Landphysicus Sphex, der wiedererstandne Fenk, spätre Katzenberger, kurz sein medicinischer Cyniker. Die zweite mit radicaler Bosheit ausgeführte Figur ist der abgelebte Prinz Luigi. Die kranke Liane und der wilde Roquairol werden sehr energisch introduciert durch die Erblindungs-Scene der erstern. Daß der Minister Froulay völliges Französisch spricht, ist in einem deutschen Roman doch kaum in dieser Ausdehnung erlaubt; auch andre Personen nehmen sich hier diese Freiheit.

6. Wir werden jezt in's Haus des Ministers eingeführt; dem rohen Gemahl gegenüber entwickelt sich besonders der Character der frommen Ministerin sehr entschieden. Lianens Gestalt erscheint erst nebelhaft vor Albano. Es ist schon erwähnt, daß Frau von Berlepsch das erste Modell zur Liane war, wozu später einige Züge von dem Fräulein Caroline von F. entlehnt wurden, mit der der Dichter sich verbinden wollte. Sie ist die schlanke, blonde, weiche, blauäugige Schönheit, die mit ihrer Venusgestalt nach der Hectik tendiert.

7. Wir machen die Bekanntschaft eines neuen Hofmanns Herrn von Bouverot, der zum Hohn seines französischen Namens gewöhnlich der deutsche Herr (Deutschordensritter) genannt wird; er ist der gemeine gewissenlose Intricant, Spieler und nebenher Kunstkenner. Das

erste Zusammentreffen des Liebespaares bei dem Ministergastmal ist mit großer Kunst erzählt.

8. Jezt wird der Lustgarten Lilar in seinen Gegensätzen Elysium und Tartarus vorgeführt. Dann wird die südländisch naive Familie des Griechen Dian geschildert. Der Brief der wieder genesenen Liane fällt völlig in den Hesperus zurück. In dem Kunststreit über Musik und Malerei macht der Dichter die einfältige Bemerkung, die Musik könne nichts unmoralisches darstellen; natürlich, da sie aus nichts als Zahlen besteht. Die flötenden Wasserwerke können doch eigentlich nur auf einen chinesischen Geschmack von Effect sein.

9. Der fürstliche Leichenzug wird amüsant durch Schoppe der die Frau des Doctors zum Besten hat; nur begreift man nicht wie die Erscheinung des abgelebten Roquairol auf unsern Helden einen Eindruck machen soll. Vollends mit dem Briefe an ihn sind wir wieder ganz im Hesperus. Zum Glück fährt die tolle Schnurre von Schoppe's anscheinendem Selbstmordversuch dazwischen. Die Beschreibung der Redoute ist anschaulich; aber die Mummereien des Bauchredners im Tartarus sind wieder abgeschmackt und der sinnlich trunkne Freundschafts-Taumel Albano's und Roquairol's beinahe wahnsinnig. An diesem Schlußabschnitt sieht man wie unser Autor sich durch Getränk für seine brillianten Scenen begeisterte; ein wacher Geschmack schreibt nichts der Art.

10. Roquairol's Character wird ausgeführt; ich habe schon bemerkt, daß man Naturen dieser Art in jeder Hauptstadt ohne Mühe auftreibt; es sind geistig lebendige Naturen ohne sittlichen Halt. Nach der Volksstimme gelten sie als „grundgescheite Kerle, aber von grenzenloser Liederlichkeit.“ Das ist die verkehrte Vorstellung einer Gescheitheit, die sich selber vernichtet. Der geistige d. h. der sittliche Mensch wird sie mehr bedauern als verachten. Wenn man behauptet, solche Naturen werden durch ihre Phantasie zu Grund gerichtet, so ist dagegen zu erinnern, daß ein ungewöhnliches Maß von Phantasie nothwendig eine bildende Kraft mit sich führt, die das Individuum durch Erfindung befriedigt; solche Naturen haben aber in der Regel eine bloß passive Phantasie, sie haben bloß Verstand den sie unmittelbar für den Dienst der Sinnlichkeit in Bewegung setzen, und nach richtiger Berechnung sind sie vielmehr geistig verarmte Naturen und statt grund-

gescheit talentlos zu nennen; das Talent wenn es gründlich ist hilft sich. Aber es ist die Frage: Ist die Kunst, einen solchen Character mit aller Wahrheit zu schildern wie hier geschehen ist, mehr ein psychologisch wissenschaftliches Verdienst oder ist es zugleich ein wahrhaftes Kunstproduct? Man kann über lezteres in einigem Zweifel sein.

11. Der erste Besuchtag des Helden bei Mutter und Tochter Froulay ist reizend geschildert; wenn nur nicht immer und ewig bei Sonn-Untergang der Vollmond am Himmel stände nebst dem unverwüstlich blühenden Frühling! Die Hectik meldet sich als leise Ahnung.

12. Nun kommt die Verwicklung. Der Minister ist dem Herrn von Bouverot verschuldet und will ihm die Tochter verkuppeln; die fromme Mutter widersetzt sich und conspiriert mit Augusti. Dann wird das moralische Thema über aufgeopferte Töchter in langer empfindsamer Abhandlung auseinander gesetzt. Daß die kranke Liane die krankhafte Harmonica spielen und wieder Springwasser dazu spielen müssen, ist manieriert. Am Schluß wird der Held noch von dem alten Hofprediger Spener über seine Zukunft beruhigt.

13. Der schlechte Roquairol muß die derbe Rabette an sich fesseln, was kein anziehendes Motiv abgiebt. Diese Liebe dient aber nur als contrastierende Folie für die jezt eingestandne von Albano und Liane.

14. Liane zieht aufs Land, wo nun glückliche Stunden folgen, müßte nur nicht wieder eine längst gestorbene Caroline eine Rolle mitspielen. Der alte Spener in seiner Waldwohnung ist wie der spätere Fibel gezeichnet. Eine volle Liebeserklärung Albano's erwidert Liane mit der Versicherung, daß sie in einem Jahre todt sei; in milder Lyrik schließt die bittersüße Partie. Seltsam ist auch, daß der Dichter den Hauptfluß seines deutschen Locals, wobei er sich ohne Zweifel die Saale denkt, mit dem romanischen Namen Rosana tauft. Und daneben werden auch wieder einmal Rheinschiffe genannt.

15. Eine solche Liebesseligkeit, wo die Geliebte fortwährend das offne Grab vor Augen hat, ist und bleibt krankhaft und widerlich, so daß sogar Roquairol die bessre Parodie bietet. An dem frohen Tag in Lilar müssen wieder die überkünstelten Wasserwerke das beste thun.

16. Die Liebe der Heldin, hinter dem Rücken der Eltern gespielt, wird entdeckt und gewaltsam gesprengt, wobei sich die Characteristik

beider Eltern mit Kunst entfaltet, besonders streift des Vaters Caricatur ans Hochcomische.

17. Die Vermählungsfeierlichkeit des Fürsten wird mit wohlthuendem derbem zum Theil satirischem Realismus erzählt, wogegen das Liebespaar nur einen elegischen Hintergrund bildet.

18. Die feierliche Entsagung Lianens, die der alte Spener bewirkt und welche durch Albano's fürstliche Abkunft motiviert ist, ist sehr sentimental aber troz der Wunderlichkeit des kirchlichen Nachtauftritts, den Albano durch das Fernrohr belauscht, sehr schön und ergreifend dargestellt, die Marter der Tochter wird durch ihren sittlichen Widerstand wahrhaft tragisch. Es bildet diese Situazion gewissermaßen den festen Mittelpunkt unsres ganzen Romans. Daß aber bei der lezten Zusammenkunft der Liebenden eine totale Sonnenfinsterniß assistieren muß ist wieder eine seiner dummen Kindereien, obgleich die Wieder-Erblindung gut damit in Verbindung gebracht ist.

19. In diesem Abschnitt ist wenig gutes und villeicht das schlechteste im ganzen Buch, die Partie, wie der elende Bouverot die blinde Liane malt und, welcher Unsinn! die Stimme des Hauptmanns nachahmt, der wieder die Albano's ähnlich ist, daß sie den alten Sünder für ihren jungen Liebhaber halte. Eine so tolle Phantasie, die noch so unzart französisch ausgeführt ist, hätte unsrem Poeten nicht passieren sollen.

20. Jezt nimmt der Roman die Hauptwendung gegen eine italienische Reise mit der kunstliebenden Fürstin in Gesellschaft des Vaters und der zweiten Hauptschönen des Buchs, der Linda de Romeiro, die der nordischen Venus gegenüber die südliche brünette halbmännliche Minerva repräsentiert. Bekanntlich war die Frau von Kalb das Modell für diese energische Figur, seine „Titanide.“ Dann wird die häßliche Geschichte psychologisch gut entwickelt wie der wilde Roquairol die arme Rabette verführt und sitzen läßt. Seine ganze Leidenschaft zu der früh geliebten Linda kehrt zurück weil sie sich nähert. Dann erfolgt ein kurzes Duell zwischen Albano und Roquairol, das durch Schoppe secundiert wird, worauf jene sich trennen; die Partie ist gut und kräftig erzählt.

21. Bei der Vorlesung von Göthe's Tasso bei Hof ist lächerlich unpassend, daß der alte Froulay den Herzog Alphons übernimmt.

Bei dieser Gelegenheit verräth sich die Prinzessin Juliane als Albanos Schwester, wenigstens für den Leser. Dann folgt eine wahrhaft ekelhafte Scene, wie die cokette Fürstin den alten Minister zum Narren macht, bloß, heißt es nicht sehr klar, um Albano zu imponieren, in den sie verliebt sei. Lustiger ist die folgende Scene auf der Sternwarte erzählt.

22. Jezt kommt die Schnurre daß der Humorist Schoppe sich in die Gräfin Romeiro verliebt, weil er wie sich nachher zeigt die Mutter liebte und jezt die Tochter malt, wodurch Albano auf sie geführt wird in dem Moment wo Lianens Krankheit entschieden ist. Drauf im Keller wird Schoppen von dem unheimlichen Bauchredner Tollheit prophezeit. Dieser in der Maske des Kahlkopfs gehört zu Jean Paul's Virtuosität im Unheimlichen, grausenhaft geheimnißvollen, das ihm später Hoffmann abgelernt. Hier wird nun Albano durch den Gaukler betäubt und er den verhüllten Küssen seiner Schwester Juliane bloßgestellt, worauf eine zweite Betäubung ihn wieder freiläßt; eine etwas kindliche Spielerei.

23. Der Tod Lianen's ist die erste große Catastrophe des Buches; daß der Dichter in seiner elegischen Manier sich dieses äußerste zum Vorwurf nahm war nothwendig; es ist viel peinliches in dieser Wahrheit der Darstellung, da aber die Situazion völlig künstlerisch motiviert ist, so ist das Ganze über jeden Tadel gerückt.

24. Daß die Alterazion bei dem kräftigen Jüngling sich durch ein Fieber ins Gleiche setzt ist naturgemäß; die Geistererscheinung der Princessin Idoine dagegen ein etwas schwächliches Motiv und nur darin von einiger Consequenz, daß sie bestimmt ist, des ihr unbekannten Jünglings künftige Gattin zu werden.

25. Der hier erzählte Fiebertraum ist die gewöhnliche Traummanier des Dichters und nur der Abschluß schön. Desto kräftiger wirkt aber darauf der Realismus der angetretenen Reise.

26. Da die Reise mit dem Ritter Gaspard über Wien nach Italien geht sehen wir wieder das thüringische oder baireutische Local in dem er die Haupthandlung sich denkt. Der Adigofluß, an dem sie nach Italien hinabfahren sollte Adige, Etsch heißen. Die vorausreisende Fürstin ist gewiß aus Weimarer Erinnerungen entstanden, zumal in Fraischdörfers Gesellschaft. Die Reise bis Rom geht wie im Flug;

die Fahrt zur Stadt bekommt durch das Erdbeben ein sinnreich picantes Motiv in des Dichters Manier. Natürlich kann er nicht ohne einen Vollmondeffect in Rom einfahren. In der Stadt bei'm Fürsten Lauria abgestiegen, ist Politik und die französische Revoluzion das erste Thema der Unterhaltung, dann die Kunst. Albano im Mondschein lustwandelnd phantasiert in der neuen Scenerie; das Zusammentreffen mit Dian ist aber lebendig und wahr; die so ganz zufällige Erwähnung von Lianens Tod wirkt eben darum wahrhaft erschütternd.

27. Mit der Beschreibung von Rom geht es Jean Paul ungefähr wie Schiller mit dem Tells-Local; die Sachen sind freilich zu oft beschrieben, um im Roman noch Effect zu machen. In wie fern das Pantheon unsern Helden von Shakspeare zu Sophocles bekehrt, ist nicht eben klar ausgedrückt. In seinem Brief an Schoppe dagegen spricht er sehr bestimmt aus, daß Rom nicht durch die Kunst vorzugsweise auf ihn wirkt, sondern durch die welthistorischen Erinnerungen; die Revoluzion hat ihn entzündet, ja er ist entschlossen, wenn die Franzosen um ihre Freiheit zu kämpfen haben, in ihr Heer einzutreten; hier sehen wir deutlich des Dichters persönliche Sympathien für den Liberalismus, der ihn der Weimarer Kunstseligkeit entfremdet hat. Daneben aber entwickelt sich jezt noch der kokette Character der Fürstin, die den Helden in ihre Netze zu locken sucht. Da Albano wunderlicher Weise glaubt sie liebe seinen Vater, so begeht er eine der stärksten Etourderien, indem er sie zusammenbringt und dadurch scheidet. Ueber dem Schrecken kommt des Ritters Starrsucht wieder. Dieses intrikenspinnende Capitel ist übrigens einer Lustspielscene oder dem Gil Blas ähnlicher als der sonst ethisch pathetische Ton unsres Romans verlangt.

28. Albano reist mit Dian nach Neapel; ein unorthographisch-comischer Brief von Rabette bringt Nachrichten über die Verhältnisse in der Heimat. In Mola treffen sie auf den alten Charlatan Bauchredner, der Albano nach Ischia weist, wo er eine Schwester treffen soll. Nun wird der Golf von Neapel geschildert; der Vesuv donnert, sie fahren in der Nacht nach Ischia. Hier bei einem nächtlichen Fest trifft Albano zum erstenmal mit Linda de Romeiro zusammen. Auch diese ist für die gallische Freiheit und für Mirabeau eingenommen, was den ersten Anhaltspunct für beide gibt. Nun muß bei Sonnenaufgang wieder

ein Erdbeben mitwirken, damit Albano die Gräfin bei den Händen halten und so seine Liebe erklären könne, was die bekannte Manier ist.

29. Jezt gibt sich endlich Julienne als Schwester zu erkennen, die Geheimnisse werden zur Hälfte aufgedeckt, was sehr gegen Jean Paul's Gewohnheit in einen kurzen dramatischen Dialog eingekleidet ist. Im folgenden Gespräch der Liebenden tritt in Linda die Frau v. Kalb mit ihren Emancipazions-Begriffen deutlich hervor. Dann eine Landpartie auf Ischia und auf dem Meer, wo die Vergötterung des Daseins ganz aus der sinnlichen südlichen Gegenwart deduciert ist, obgleich sie Jean Paul nie mit Augen gesehen. Zum Schluß besucht der Held noch Neapel, den Vesuv und Herculanum. Dann aber wird er von den Frauen wegen des Projects des französischen Feldzugs aufgezogen und die Reise nordwerts angetreten.

30. Jezt werden wir in Rom an die Campagne von 1792 erinnert (die Göthe mitgemacht) wo unser radicaler Dichter natürlich auf der französischen Seite steht. Die Liebenden sehen sich in Tivoli wieder, die Kriegsplane werden wenigstens verschoben. Eine zweite Zusammenkunft ist auf Isola bella. Albano besucht seine Kindheitstube und findet wieder die widrigen Wachsfiguren. Dian besingt noch beim Scheiden Italien zur Guitarre, was uns der Dichter nur in Prosa mittheilen kann; Albano antwortet darauf. Zum Schluß gesteht ihm die Geliebte ihre volle und heftige Liebe. Dann Abschied und Rückreise in die Heimat.

31. Wiederanknüpfen der Verhältnisse. Die ersten Spuren des Wahnsinns bei Schoppe werden berichtet; der beste Beweis folgt in dessen eignem Brief an Albano, wo Jean Paul villeicht die wildesten keckten Sprünge seiner satirischen Laune angeschlagen hat; hier ist dieser comische Humor auf seinem Gipfel. Es ist wundervoll wie die hypochondrische Krankheit des Schriftstellers hier mit seinem objectiv geschilderten Characterbild in einer wahrhaft verwirrenden Wechselwirkung steht. Indem nun Schoppe die wunderliche Geschichte seiner Jugendliebe erzählt, fällt einiges Licht auf Albano's Jugendschicksale, aber auch das Mißverständniß, als ob Linda Albano's Schwester wäre. Nun folgt ein Besuch der Frauen in dem arcadischen Dorf der Princessin Idoine, welche Colonie ein wenig an den Wilhelm Meister erinnert, wie über-

haupt diese öconomische Princessin. Linda, durch Eifersucht aufgeregt entschließt sich Albano zu heirathen.

32. Nun wird Roquairol's Schauspiel vorbereitet. Dann folgt die häßliche Verführung Linda's durch Roquairol; sie ist durch ihre Kurzsichtigkeit und die freilich kaum mögliche Gleichheit der Stimmen längst vorbereitet; Schriftzüge sind zu fälschen; daß die Halbblinde aber dazu noch eine blinde Führerin nimmt geht doch fast über das Erlaubte des Gesuchten hinaus. Das nachherige Zusammentreffen Linda's mit Albano ist durchaus unschön und hätte vermieden werden sollen; es ist die Uebertreibung der tragischen Situazion, wie die Version welche im Romeo den vergifteten Romeo neben der erwachenden Julia noch leben läßt. Das Schauspiel im Freien ist wohl eine Erinnerung von Weimar, wie der Göthischen Fischerin. Das Drama selbst ist freilich in jedem Betracht elend und man kann von unsrem Epiker auch keines verlangen; auch ist wieder übertrieben, daß die Catastrophe abermals von einem realen Donnerwetter secundiert werden muß; allein der Selbstmord ist mit Energie und Wahrheit dargestellt und wir können in einem gewissen Sinn mit Gaspard von Roquairol sagen: „Jezt kann man doch Respect vor ihm haben, er hat seinen Character wirklich durchgeführt."

33. Die Aufklärung zwischen beiden Liebenden ist, wie gesagt, tragisch, aber hart. Auffällt jezt, daß Liane erblindend auf die Bühne trat, Linda erblindet davon; diese Analogie erscheint grillenhaft, unnöthig. Schön ist Albano's Ekel vor Selbstmord durch Roquairol. Für diesen Moment ist Albano's Freiheits-Enthusiasmus wieder als Zwischenmotiv benützt; er will in's Feld ziehen, was aber durch Schoppe's Zurückkunft wieder unterbrochen wird. Dieser erzählt, wie er in Valencia in dem Palast Romeiro (der Namen ist eigentlich portugiesisch) jenes alte Porträt von Linda's Mutter wieder aufgefunden, das er selbst gemalt, unter seiner dänischen Chiffre Lövenskjold. Daß Schoppe's Wahnsinn aus Fichte, Schelling und dem Ich und Nicht-Ich abgeleitet wird ist ein sehr genialer Zug des Dichters. Da er seinen Schoppe jezt mit Leibgeber-Siebenkäs selbst identificiert, wovon doch Schoppe bis hieher gar keine Erinnerung gehabt hat, so sehen wir den einen Character durch seine Hauptwerke laufen.

34. Die Verwirrung beim Aufsuchen Schoppe's ist mit großer

Kunst geschildert; Princessin Idoine tritt jezt auf als eine potenzierte Liane, eine zur Juno erweiterte Venusgestalt; darauf stirbt Schoppe, wie er sein zweites Ich, Siebenkäs erblickt. Jean Paul macht in der Aesthetik den Vorschlag, das Motiv der Menächmen tragisch auszuführen; der Versuch liegt hier vor; der Aberglaube vom „sich selbst sehen“ wird als tragisches Motiv vorausgesezt und wirkt wenigstens als ein unheimlich-geisterhaftes. Der Mensch stirbt so an seiner Phantasie. Dieser Tod Schoppe's ist jedenfalls tragischer, als der Roquairol's.

35. Nun wird das Paar Leibgeber, Schoppe und Siebenkäs ganz mit den Figuren des frühern Romans oder vielmehr der Siebenkäs-Schnurre identificiert. Durch einen Brief der Mutter erfährt Albano, wie der Fürst Luigi gestorben, daß er selbst der Thronerbe, und damit sind die Plane zum Franzosenfeldzug beseitigt. Wie der sanfte Siebenkäs zu dem heftigen Prinzen als Freund passen soll, das hat wohl der Dichter nicht ganz berechnet. Mit der Leichenfeier Luigi's, wobei Idoine und Albano sich finden und die zwiespältigen zwei Häuser durch eine Heirath vereinigen, schließt der Roman.

Jean Paul hat sein ganzes Leben, ehe er den Titan schrieb und nachdem er ihn geschrieben, ihn für das Hauptwerk seines Lebens erklärt und er wird auch der Gipfel seiner Poesie bleiben müssen. Wenigstens sein ganzes sittliches Pathos, d. h. seine ganze tragische Kraft hat er hier zusammengefaßt und im Contrast dagegen ist auch das comische Element dißmal energischer ausgefallen als in seinen bloß idyllischen Romanen. Auch ist unleugbar, daß der Dichter allen hergebrachten phantastischen Apparat des Romans, in Characteristik und Intrike, reichlich ausgebeutet hat. Da man nicht umhin kann, diesen Roman mit dem fast gleichzeitigen Göthe'schen Hauptroman zu vergleichen, so stehen sich einmal beide Dichter als ächt fränkische Naturen zur Seite, beide wollen die Poesie aus dem Leben schöpfen, so zu sagen die deutsche Gesellschaft poetisieren; nur ist beim practischen Rheinfranken der Verstand die vorherschende Kraft, er läßt seinen Helden Wilhelm gewissermaßen unter seinem Stand, als einfachen Kaufmann auftreten, der sich aber durch Kunstinteressen in die adeliche

Gesellschaft poussiert; der mehr theoretisierende Ostfranke stellt seinen Helden in eine phantastische Höhe, als einen verkannten Fürstensohn, an dem der Dichter von seiner bescheidenen Tiefe gewissermaßen hinaufstaunt. Der heftige Umschlag aller Verhältnisse bei dieser Enthüllung ist eigentlich der beabsichtigte lyrische Effect. Göthe's Poesie ist groß durch die homogene Harmonie, alle sittlichen Härten werden abgeschliffen und der etwas weichlichen Weltanschauung des Dichters assimiliert; er idealisiert die Gesellschaft wie er sie wünscht und denkt; Jean Paul geht von dem sittlichen Schmerz als seinem Pathos aus, er will die Mängel des Weltlaufs in ihrer Herbigkeit zu Tage treten lassen und das Ideelle soll nur als Gegensatz siegen und glänzen; seinerseits ist er weichlich in seinen Hauptcharacteren, während er Schlechtigkeit und Beschränktheit in aller Härte sich aussprechen läßt. Bei Göthe kommt kein rechter Schuft und kein Dummkopf vor; Jean Paul ist in den Characteren dramatischer als Göthe.

Albano als die Grundfigur des Buch's ist zugleich die schwächste Seite, weil der Dichter hier seine persönliche Weichheit mit einem hochgestellten Individuum combinieren will. Der Hauptinhalt ist wie sich's für den Roman gebührt, die Liebe; Albano muß nach einander zwei Weiber lieben, die unter sich contrastieren müssen; beide gehören der vornehmen Classe an und wir haben schon erwähnt, daß die Modelle aus der wirklichen Welt entlehnt wurden. Beim rein epischen Göthe werden die Geliebten des Helden durch den Weltlauf wieder beseitigt und er wird von einer zur andern gelind herübergeführt. Der pathetische Jean Paul faßte die Liebe in ihrer tragischen Collision auf. Die zwei schmerzhaftesten Ereignisse sind hier, die Geliebte durch den Tod oder durch Untreue zu verlieren. Das erste wurde in der schwindsüchtigen Liane dargestellt; der zweite Fall konnte nicht eine verschuldete Untreue des Weibes sein, wodurch sie kein sittliches Interesse ansprechen könnte, es bleibt also nur ein Betrug durch den Verführer übrig und diß führt auf die häßliche Catastrophe mit Linda. Das böse Princip ist also der lüderliche Roquairol, der die unsittlich schwelgende Sinnlichkeit repräsentiert. Am bewundernswerthesten scheint mir die Familie Froulay als Ganzes gefaßt; wer überhaupt deutsches Leben der höhern Stände gesehen hat, muß über die Wahrheit erschrecken; der egoistische Minister, die fromme Ministerin, die nervenschwache Tochter

und der verdorbene Sohn bilden ein Bild deutschen Lebens, wie es, nicht schmeichelhaft aber nie wahrer geschildert worden ist. Nicht so vertieft, aber nicht weniger individuell ausgeführt, sind die weitern Figuren; der Grieche Dian ist eigentlich ein französisch gebildeter Architect, Augusti ist der pedantische, Bouverot der sinnliche gemeine Hofmann. Gaspard ist der kalte Intricant und sein sogenannter Bruder der mystische Charlatan des Buch's, der nur die Maschinerien der Intrike in's Spiel setzt; Wunderlichkeiten wie das sogenannte Bauchreden und Wachsfiguren sind die bekannten Hilfsmittel für solche phantastische Zwecke. Wehrfritz und seine Familie, so wie Doctor Spher, Fraischdörfer sind vortreffliche Nebenfiguren. Dem idealischen halbspanischen Helden Albano steht aber als kerndeutsche Figur der Humorist Schoppe gegenüber, der dißmal in den keckſten Farben und Situazionen auftritt; daß er die hypochondre Weltansicht des Dichters vertritt, ist schon bemerkt; zur Catastrophe kommt er aber nur in diesem Werk; er muß so zu sagen an der Gespensterhaftigkeit des Idealismus, am Ich = ich versterben, indem er sein Ebenbild erblickt, was der Poet sehr glücklich aus der Zeitbewegung, aus der Fichte'schen Philosophie geschöpft hat. Diß ist die zweite hoch geniale Seite des Buches.

Dieser Titan ist in manchen Einzelheiten nachlässig ausgeführt und (in den Werken) noch mangelhafter gedruckt, man muß sich vieles herausdenken um den reinen Eindruck eines schönen Ganzen zu bekommen. Auf der andern Seite ist aber eine solche Masse energischer packender Situazionen in diesem Buche zerstreut, daß es für immer als ein kunstvoll dem Leben abgeklatschtes Daguerrotyp der deutschen höhern Stände wird gelten können. Ist der Wilhelm Meister ein reinlicheres Kunstwerk, so ist hier tieferes sittliches Pathos und das Buch übertrifft in der Wirkung so hoch den Wilhelm Meister, als die Schillerschen Tragödien Göthe's Tasso und Iphigenie übertreffen.

Die Flegeljahre. 1801—1805.

Gleich nach der ersten Hälfte des Titan wurde diß Werk begonnen. Nachdem der Dichter das lezte, tiefste und geheimste seiner Natur vor sich aufgeschlossen und ausgebreitet hatte, begab er sich wieder auf die bequeme ihm zunächst gemäße idyllische Natur seines Talents zurück, und spielte mit dem bunten Weltwesen in naiver Kindlichkeit. Denn

unter Flegeljahren versteht er wieder seine Jugenderinnerungen. Aus dieser Grundstimmung ist diß Werk entstanden, das gegenwärtig, wenn ich nicht irre, von der Mehrzahl seiner Verehrer selbst dem Titan vorgezogen wird; man sucht das Pathos lieber im Drama und bei Schiller; ganze Realisten unter denselben aber ziehen den Katzenberger vor; man fühlt in den Flegeljahren, daß der Dichter bei der völligen Reife seines idyllischen Talentes angekommen ist, so daß er sich in der Ausführung der Zierlichkeit der Miniatur nähert. Er kehrt also zum ersten Theil des Siebenkäs zurück, was die Einfachheit der bürgerlichen Zustände betrifft; sie sind zwar jezt etwas höher in der Gesellschaft gestellt aber ohne allen politischen Hintergrund des Titan gedacht. Die bürgerliche Idylle ist auf den Besitz fundiert. Als die phantastische Grundlage ist aber so zu sagen der zweite Theil des Siebenkäs untergelegt. Denn der Gegensatz von Leibgeber und Siebenkäs, das heißt der realhumoristischen und der ideellsentimentalen Natur tritt hier noch prägnanter in dem Bild der Zwillinge Walt und Vult auf. Zur Entwicklung des Romans ist ein so zu sagen mechanisches Motiv gebraucht, indem der arme Notar Walt in ein reiches Erbe eingesetzt wird unter grillenhaften Bedingungen, denen er nach und nach sich unterzieht. Diß ist wieder der Realismus des Dichters, der seinem Sentiment das Gleichgewicht hält. Als idyllisches Motiv ist es aber auf ein zähes Festhalten und langsames eigentlich endloses Fortschreiten abgesehen und darum konnte das Buch eigentlich gar kein Ende bekommen. Er gab vier Bändchen und später spaßeshalb ein Fragment aus dem 13ten. Es sind 64 Capitel.

1. Mit dem Local Haslau befinden wir uns wieder in der Atmosphäre etwa der gewesenen Residenz und Hauptstadt Baireut, welche eben darum einen poetischen Nimbus um sich nimmt. Ein reicher Van der Kabel, wie man sieht holländischer Extraczion hat sieben Testamentserben in der Stadt hinterlassen, die auf die Erbschaft spitzen. Von diesen sieben gibt der Dichter die geniale Versicherung, sie seien in der Sittlichkeit Anfänger gewesen, was für seine ethischen Tendenzen von Bedeutung. Diese sieben Honorazioren werden jezt nahmhaft gemacht, nur einer, Flitte aus Elsaß, tritt als Fremdling auf. Das humoristische Testament wird verlesen. Die erste Tollheit ist, daß das Haus dem heimfalle, der vor Gericht bei dieser Ver-

lesung die erste Thräne vergieße, was natürlich hoch comisch ausgebeutet wird. Der Frühprediger Flachs gewinnt das Haus. Zum Universalerben wird ein armer Schulzensohn, Rechtscandidat und Poet ernannt, der natürlich wieder der junge Jean Paul selbst ist, abermals in juristische Laufbahn hineingedacht. Ja der Candidat soll den Namen Friedrich Richter vom Erblasser erben, der ihn selbst einst seinem Erblasser abgetreten. Als Hindernisse werden ihm neun grillenhafte schwierige Kleinigkeiten von Leistungen gestellt; fehlt er hierin, so gibt's theils Abzug, theils Aufschub der Erbschaft. Der deutliche Sinn des Testaments ist, der Jüngling soll über idealistischen Neigungen nicht das prosaisch nützliche hintansetzen, und überhaupt dienen Entbehrungen und Kämpfe in der Jugend dazu, den Character zu bilden.

2. Da der Testator die Geschichte dieser Erbschaft beschrieben wissen will, so wird der Auftrag dem Dichter vom Stadtrath gegeben und er erklärt sich bereit in einem Antwortschreiben; er datiert nach seinen reellen Verhältnissen aus Koburg.

3. Nun als erste Episode die Idylle: Das Glück des schwedischen Pfarrers. Obwohl ganz aus Realien, augenscheinlich nach Reisebeschreibungen zusammengesetzt, ein Cabinetsstückchen von Grazie. Im Grunde ist es nur eine Verherrlichung des europäischen Norden, den Südländern gegenüber. Hier ist auch der erste Polymeter eingeflochten, worunter der Dichter eine Art griechischer Epigramme aber in ganz freiem Metrum und Tonfall d. h. in Prosa versteht.

4. Wir lernen im Wirthshaus den vagabunden Virtuosen Vult und den Schulmann Schomaker, Walt's Lehrer, kennen, leztern als comischen Pedanten.

5. Jezt wird die epische Vorgeschichte vom alten Harnisch und seinen Zwillingen eingeschaltet, es ist Idylle und Jean Paul's Kindheitsdörfchen, nebenher ein wenig Satire auf deutsche Reichszustände. Der Unterschied vom Freundepaar im Siebenkäs ist hier bloß, daß die Geschichte der Zwillinge recht methodisch von der Geburt an durch die ganze glückliche Kindheit hindurchgeführt wird. Der Hauptheld wird ein Mittelding von Theolog und Jurist, studiert hungernd in Leipzig wie Jean Paul und ist nun Candidat für das Notariat.

6. Der Gegenheld (weiland Leibgeber) und Landstreicher Vult

wird geschildert; er hört von der Erbschaft seines Bruders und beschließt sich ihm zu entdecken.

7. Der Landstreicher sieht gerührt sein Kindheitsdorf wieder und der Candidat findet sich zum Examen ein vor dem Fiscal und Miterben Knoll, die Eltern assistieren, auch eine schöne bucklige Jüdin Goldine, die als Waise im Haus ist. Walt kommt entzückt, er hat einen großen Mann gesehen, unter dem sich der Dichter zuverlässig Herder gedacht hat.

8. Das Notariats-Examen wird natürlich als pedantisch-satirischer Stoff abgemacht.

9. Muster einiger Streckverse; es sind zierliche Motive darunter, doch die Mehrzahl süßlich.

10. Die Verse werden von Fiscal verworfen, von Vult bewundert.

11. Nun eröffnet der Fiscal der Familie das Glück, wie der Sohn Universalerbe geworden; darauf allgemeiner Jubel.

12. Der Ritt Walt's in die Stadt ist, wie wir wissen, eine persönliche Erinnerung des Dichters; das Motiv ist aber außerdem zu breit ausgemalt und wie mir vorkommt in recht merkbarer englischer Manier geschrieben. Deutsch ist villeicht der Ausfall gegen Thierquälerei.

13. Diese Wiedererkennung der seit zehn Jahren getrennten Zwillinge ist natürlich für den Dichter ein tief sentimentaler Vorwurf, er ist aber dißmal mit so wahrem und warmem deutsch localem Colorit ausgeführt, daß man das deutsche Idyll kaum schöner denken kann. Jedenfalls ist das Verhältniß dieser Brüder viel rührender, als die nicht naturbestimmte Freundschaft zwischen Leibgeber und Siebenkäs, abgesehen von der Realität, daß dem Dichter dereinst ein wirklicher Bruder in die weite Welt entlaufen und zu Grund gegangen ist.

14. Vult gibt zwei Zwecke seines Erscheinens an. Für's erste will er mit seinem Weltverstand den Bruder unterstützen, daß dieser nicht um die Erbschaft geprellt werde. Zweitens will er mit dem Bruder einen gemeinschaftlichen Roman schreiben, Hoppelpoppel oder das Herz, oder auch Flegeljahre genannt. Hier fällt der Dichter gänzlich in seine persönlichen Interessen zurück; er sagt als Vult, er habe in Leipzig die grönländischen Processe herausgegeben ohne Effect, jezt aber könne er aus der Lebenserfahrung Stoff zu den poetischen Blu-

men liefern, Geschichten um sie aufzuputzen. So wird des Dichters Poesie wieder aus der Doppelnatur der Zwillinge abgeleitet und der Gedanke liegt im Hintergrund, daß die poetische Gabe eigentlich die Erbschaft ist, die der arme Student Richter in seinen spätern Jahren gethan hat. Der Tropus ist allegorisch wie in der Jungfrau von Orleans, denn nur das subjectiv gemachte Interesse erwärmt und begeistert die Dichter.

15. Waltens Einzug in Haslau ist wieder des Dorfsohns jugendlicher Stadteindruck aus Erinnerungen von Hof, Leipzig, Baireut zusammengesetzt; er quartiert sich beim Hofagenten Neupeter einem Miterben ein und präsentiert sich mit seinem Vater vor Gericht. Dann kommt wieder ein Streckvers, dem er toller Weise gleichsam in klopstockischer Manier das rhythmische Schema vorausschickt, das nicht im mindesten paßt, denn den rhythmisch schönen Schluß: Bleib' es euch nur der Verhüllte nicht! bezeichnet er sinnlos durch Trochäen. Der als Claviervirtuos sich producierende Vult soll wohl den Clavieristen Jean Paul repräsentieren, da er wenigstens in Hof durch diß Talent sich in Frauengesellschaft introduciert hat.

16. Der Sonntag eines Dichters ist auch eine Jugend-Reminiscenz, aber es ist verschiednes zusammengestellt; der Held fängt an seinen Roman zu schreiben und träumt von einer ihn beglückenden Freundschaft in seiner exaltierten Weise, trifft dann vor dem Thor einen reitenden schönen Grafen, den er sich als Freund phantasiert. Des Nachmittags folgt ein didactisches Stückchen, die deutschen Damen werden abgekanzelt, sie sollen ihre weibliche Dienerschaft Sonntag Nachmittags spazieren gehen lassen. Dann kommt Vult, sie besprechen den Roman und dann zum Abendspaziergange geht jeder besonders, denn Vult wird auf den neuen Freund eifersüchtig.

17. Das Rosenthal ist dem Namen nach eine Leipziger Erinnerung. Beschreibung der Gartenwirthschaft; Vult kommt geritten mit dem lustigen Elsäßer Flitte. Walt bewundert seines Bruders Welt; dann kommt der Graf Clothar (wieder ein toller Geschlechtsnamen), den Walt belauscht. Er spricht philosophisch über Poesie; der Poet müsse die Totalität des Menschen repräsentieren, während der Staat nur Einseitigkeit von den Individuen verlange. Dann zeigt derselbe

seine nautischen Kenntnisse an einem Schiffs-Modell. Zuletzt wird der fröhliche Heimzug in der Demmerung beschrieben.

18. Vult deponiert seinen Unmuth in einem übrigens versiegelten Brief, worin er den Grafen Lothar als einen adelstolzen Egoisten schildert und ihm nachsagt, wie er eine schöne catholische Braut (die später auftretende Wina) durch Bekehrungseifer quäle.

19. Ein Brief an die Jüdin Goldine, Beschreibung des deutschen Sommers, ist als selbständiges Idyll ein kleines Meisterstück in Miniatur. Die Besuche Walt's in des Grafen Garten sind etwas abgeschmackt; jezt aber tritt der polnische General Zablocki auf, der Vater Wina's (polnisch müßte man Sablotski sprechen, der Dichter wußte gewiß die Bedeutung, etwa Hinterköthner, nicht). Dieser ist Gutsherr in Walt's Dorf und die Tochter hatte ihm als Kind, da er an Blattern krank lag, einen Aurikelstrauß geschenkt, den er nicht vergessen. Daß Wina Catholikin und Polin ist, muß als romantisch wirken.

20. Nun entschließt sich Walt zu einer Testamentsbedingung, einen Tag lang in der Stadt Claviere zu stimmen, was wohl der Dichter selbst in der Uebung hatte; man fühlt wenigstens, daß er alle Casualleiden dieses verdrießlichen Geschäfts, zumal in starkbevölkerten Häusern aus Erfahrung kennt.

21. Ein humoristisch schmollender Brief Vult's.

22. Erstes Diner beim Hofagenten mit dem Grafen Clothar. Die Aussicht Walt's auf seinen Eintritt in die große Welt ist unendlich comisch geschildert, wird aber noch übertroffen durch die Ausführung des Diners selbst; in solchen Partieen muß man schlechterdings Jean Paul's Meisterschaft in seiner Kunst anerkennen.

23. Das Tischgespräch ist nicht ohne innere Wahrheit; da es aber hier nicht allein mit der Darstellung gethan ist, und da Philosophie d. h. methodische Dialectik unsers Autors schwächste Seite ist, so kann man dieses Capitel unmöglich so hoch stellen, wie das vorige; das beste daran ist des Hofagenten Mißverständniß der Speculazion und damit das Ende des Discurses.

24. Auch der Gang durch den Park führt zu keinem nähern Verhältniß des Helden zu Clothar, außer durch den aufgefundenen an ihn adressierten Brief von Wina, der ein Absagebrief ist, von Walt aber so wenig als der frühere Vultische gelesen wird, obwohl der Autor,

nach einem etwas weitschichtigen Rechte der Romanschreiber, beide Briefe dem Leser vorliest.

25. Das Concert ist wieder ein Vorwurf für die volle Kraft des Dichters; daß er an Haydn die Unbändigkeit der Kraft hervorhebt, ist uns freilich ein wenig veralteter Standpunkt. Der krainische Namen der Nachtigall Schlauz kommt vom slawischen Plural slavitsi. Bonaparte und Kant werden als die lebenden Helden des Tags erwähnt. Es versteht sich von selbst, daß Walt jezt zum ersten Mal die adlige Wina sieht und sich über die Ohren verliebt. Sein Streckvers auf sie könnte fast bedeutender sein, denn die Gleichnisse sind zu schief.

26. Das betrunkne und sich prügelnde Concert-Personal ist etwas in englischer Manier geschildert; wie Jean Paul zuweilen die deutsche Phraseologie parodiert, dafür ist ein merkwürdiges Beispiel, wie der Violoncellist seine Baßgeige für einen Himmel ansieht, die andern umgekehrt — nach der Volksphrase.

27. Vult dringt in der Musik mit Recht auf Syntax. Dann spricht er seine harten Ansichten über das weibliche Geschlecht vor Walt aus.

28. Walt's erste Zusammenkunft mit dem polnischen General, wie er diesem Klothar's Brief übergibt und sofort von ihm zum Copieren bestellt wird, wird mit fester Hand gezeichnet.

29. Walt's erste Zusammenkunft mit dem Grafen in dessen Zimmern, aber in juristisch zerstreuter Beschäftigung, die gut geschildert ist.

30. Vult erzählt äußerst drollig die Verhandlung mit seinem ihn nicht erkennenden Vater im Wirthshaus, wo der derbe Schultheiß virtuos naturtreu aufgefaßt ist. Sodann erzählt er ein zufälliges Zusammentreffen mit der schönen Generalstochter in ihrem Geburtsdorfe. Walt, Vulten auf's Dorf entgegengehend, hört auf der Landstraße von Raphaela, der General sei mit dem Grafen zerfallen, ohne Argwohn auf den von ihm übergebenen Brief, dann trifft er Vult im Dorf, dieser schickt sein Pferd zur Stadt zurück (durch einen außerordentlichen Schlag, sagt der Dichter sehr provinciell, wo er durch Schlag nur Art von Menschen, ein unbekanntes Individuum bezeichnen kann, denn von einem unbildlichen Schlag auf das Pferd kann hier unmöglich die Rede sein). Aus Vult spricht auch der Radicale, vom Hunds-ennui der Großen. Es folgt aber darauf auch eine methodische

und sehr witzige Satire auf den Adel und Adelstolz; es ist diß ein feines und scharfes Gegenstück zu der Adelstheorie, die Göthe im Wilhelm Meister niedergelegt hat. Zum Schluß wird noch die in Kursachsen und im vorigen Jahrhundert häufige halbfranzösische Aussprache proshèkt verspottet.

31. Vult macht den Plan, Walten beim Grafen als Fremdling und Adligen einzuführen, worauf der Bruder nur mit Widerstreben eingeht.

32. Kotzebue's Rührlöffelei wird sittlich gebrandmarkt. Mit der Visite beim Grafen erreicht Vult den doppelten Zweck, einmal daß sein Bruder die Freude hat, mit dem Verehrten als Edler zu verkehren, und dann, wie Walt den unglücklichen Brieffund erwähnt, und sich zu erkennen gibt, daß der Graf wild wird und sich absichtlich verrathen glaubt, worüber sich das ganze Verhältniß zerschlägt und Vult wieder allein in des Bruders Herzen regiert. Mit dieser Freundschafts-Catastrophe ist die erste Hälfte des Buches geschlossen, und die zweite ist einer ebenso vornehmen und schlußlosen Liebe gewidmet.

33. Walt findet schon wieder im Garten ein Briefstück, das er dißmal liest, und zwar von Wina geschrieben; man sieht, der Dichter ist nicht überreich an Hilfsmitteln. Darauf beleuchtet Vult die Verhältnisse der Generalsfamilie.

34. Walt schreibt beim General Liebesbriefe ab.

35. Walt findet abermals in dem Garten, aber dißmal ein Strumpfband, das er nichtverstehend Raphaelen überreicht, was fast anstößig klingt. Dann beim General hört er Wina im Nebenzimmer singen, er führt sogar zwei Verse des bekannten Liedes an und zwar zum Verwundern dißmal ohne metrische Fehler. Der Inhalt ist Jean Paul's lezter Wunsch einer stillen Häuslichkeit. Sein gleichzeitiges Urtheil über den abgeschriebenen frechen Liebesbrief stellt ihn aber doch gar zu albern vor uns hin.

36. Walt sieht Wina in der catholischen Kirche knien und beten. Dann phantasiert er über die Situazion und bringt es endlich zum vollen Bewußtsein, daß er verliebt ist.

37. Nun kommt eine tolle Schnurre von Flitte; er ist, um seinen Gläubigern zu entgehen, auf den Kirchthurm gezogen, stellt sich jezt

todtkrank und ruft den Notar um zu testieren, er will den Hofagenten zum Schwiegervater gewinnen.

38. Ein Gespräch Walt's mit Raphaele wird nachher von Vult bespöttelt und Walt entschließt sich zu einer Erholungsfußreise, welche von hier an weitläufig ausgeführt ist. Sie gehört zu den Glanzpartieen des Buchs.

39. Die Reise geht nordwerts am Flusse des Thales entlang, er kann an Main oder Saale gedacht haben, nennt ihn aber wieder Rosana. Zuerst ist die Zufälligkeit der Fußpassanten virtuos geschildert.

40. Es wird im Wirthshaus einiges von statistischer Differenz zwischen Franken und Sachsen angeführt. Poesie des Handwerksburschen und „das Reich draußen" wie der Sachse den deutschen Westen bezeichnet. Poesie des Wirthshauses sinnig ausgeführt. Die Drillinge von Kindern sind wieder seine Uebertreibung. Er kommt ins Rosanathal und feiert die Herrlichkeit der Schöpfung; das kleinste Leben liebt er und kann es bewundern, wozu freilich gehört, daß man vom größern abstrahiert. Walt pfeift sich Melodien vor, hört aber dazwischen zuweilen eine Flöte von fern, womit der nachziehende Bruder sich ankündigt.

41. Essen vor der Schenke. Es ist ganz in Jean Paul's Manier, daß er die Metapher des Bettelstabs in Realität übersetzt und einem Bettler seinen Stecken als jenen abhandelt.

42. Diese Nummer, der Reise-Nachmittag ist villeicht der schönste Theil derselben und ein Idyll und Cabinetsstück für sich.

43. Jezt das Nachtlager in der kleinen Landstadt, wo im Wirthshaus eine Schauspielerbande einquartiert ist, was sehr an Sachsen erinnert, hier reden wenigstens die Schauspieler ihren „reinen Dialect". Für den Helden ist hier Abenteuer genug, da kommt aber noch eine unheimliche Maske dazu, die deutlich an den Kahlkopf im Titan erinnert, und mit den Schauspielern eine Wette eingeht, sie können keine Eier durch's Fenster werfen. Dann trifft der Held noch eine blauäugige feilschende Schauspielerin im Kramladen und endlich einen Brief von Vult.

44. Er liest Vult's Brief und man erkennt jezt, daß die Maske Vult selbst ist, der jenen ihm zugespielt. Der Brief dirigiert auch gleich den folgenden Reisetag.

45. Nun bringt die Maske eine tolle Wette zur Unterhaltung, er will eine Flasche Wein mit dem Löffel essen ehe der Theaterdirector eine Semmel verzehrt; dieser Proceß ist etwas manieriert anatomisch und fast ekelhaft ausgemalt. Nun folgt eine meisterhafte Verwicklung mit der blauäugigen Schauspielerin Jacobine, deren Person sehr entschieden an die Göthesche Philine erinnert, aber unendlich individueller und mit äußerster Lebenswahrheit und Virtuosität gezeichnet ist. Villeicht ist nirgends die Jeanpaulische Poesie so klar über die Göthesche hinausgegangen.

46. Morgenaufbruch sehr frisch beschrieben. Mittag macht der Held in Jodiz, was natürlich an Jean Pauls Kindheitsdorf erinnern soll. Darauf eine meisterhafte Schilderung einer Waldeinsamkeit, wo der Held entschläft und durch Vults ferne Flöte wieder erweckt wird. Wenn drauf ein reisender Maler mit einem der größten preußischen Hüte auftritt, so fühlen wir das uns ganz veraltete Costüm. Wenn aber der erwachte Dichter den Abend für Morgen ansieht, so liegt die elegische Allegorie zu Grund, daß der alte Mensch sich im Traume verjüngt. Dann folgt eine sehr lebendige Beschreibung der abendlichen Ueberfahrt auf einer von Menschen und Fuhrwerk gedrängt vollen Fähre, wozu noch der General Zablocki nebst der schönen Wina kommt. Walt geht mit dem General in die Stadt Rosenhof und wird zum Nachtessen im Wirthshaus eingeladen.

47. Walt wird neben den General einquartiert, dieser geht ins Schauspiel und Walt schwärmt über die Nähe seiner Göttin am Fenster (diese gehen auswerts wie in Niedersachsen), der Mondschein bleibt auch in diesem Roman keinen Tag aus. Ueber die Poesie der Wand- und Fensterinschriften in Wirthshäusern. Der General kommt heim und ruft Walt zum Tisch mit der Tochter. Walt verwechselt 83er Wein mit einem 83jährigen, was den General amüsiert, darauf versucht er einige Anecdoten zu Markt zu bringen; dazu einige theoretische Winke über diese Kunst.

48. Der General geht in den Garten zu einem Rendezvous mit Jacobine, die vorher die Johanna von Montfaucon gespielt; so bleibt der Notar bei Wina allein, aber diese verlangt einen Mondspaziergang mit der Kammerjungfer, Walt's Phantasie über das Träumen der Blumen geht in der That über die gewöhnlichen Süßigkeiten des

Dichters hinaus und ist hier ganz am Platz, der edeln Geliebten gegenüber. Der Idealismus wird nun durch die derbste Realität contrastiert, denn wie Walt, da Wina an einer Capelle betet, die Laube betritt, wirft ihm die wilde Jacobine den Shawl über den Kopf und entführt ihn wie der General seine Tochter; daß die Tochter dem Vater auf diesem schlüpfrigen Weg nachgegangen, ist villeicht nicht klar gedacht worden. Wie der Notar zu Bett, spielen Zablocki's Leute eine Nachtmusik, wo ungenau von Saiten gesprochen wird (wie bei Hebel), da springt Jacobine in sein offnes Zimmer ans Fenster, eine Serviette um den Busen geschlagen, der erschrockene Notar steht auf und geräth in gefährliche Nähe der Schauspielerin, als plötzlich eine hereingeworfene Larve das Zwiegespräch stört; Vult hatte sich schon vorher durch die Flöte angekündigt, jezt wird das Mädchen aus dem Zimmer gejagt (was der Dichter zu sagen vergißt), Walt aber wird dadurch vor einer Verführung geschützt, die ihm die Erbschaft beschnitte. Diese Wirthshausscene gehört zu den Meisterstücken und es ist hier am klarsten, wie weit diese Coquette über Göthe's Philine hinausreicht.

49. Nun wird am Morgen noch ein Spaziergang zum Wasserfall an die Felsen gemacht und beim Sonnenaufgang spricht Walt's Begeisterung sich in knieender Stellung und zu süßlich gegen Wina aus, während der General in den schwarzen Spiegel schaut. Dann aber Trennung und dißmal zieht der in Erinnerung glückliche Notar unter reellem Regenwetter in die Heimat zurück.

50. Diß Capitel enthält die Vorrede zu den drei ersten Bänden in einen Brief an die Testaments-Execuzion eingekleidet, wo von Coburg aus datierend der Dichter aufs comischte seine reellen Verhältnisse berührt, dann aber auf die Recensenten, auf die Literaturzeitungen und besonders auf die gelehrten Cliquen in Weimar und Jena die beißendsten satirischen Witze springen läßt, so daß das Stück zu seinen keckften Nummern gehört. Der folgende vierte Band ist erst 1805 erschienen.

51. Zu Haus erklärt sich Vult ihm als Larvenherr und will ihn über Jacobinen ausholen, aber Walt phantasiert über Wina fort, dann wird er auf's Rathhaus citiert und ihm insinuiert, wie er für die im Notariat gemachten Fehler 70 Holzstämme eingebüßt habe, die die Erben alsbald niederschlagen.

52. Auch diß Capitel ist ein Cabinetsstück, Walt wählt Flitte's Gesellschaft für diese Woche nach dem Testament, und dieser logiert sich mit ihm in ein vornehmes Hotel ein, führt ihn den Vormittag durch die Stadt bei allen Bekannten vor und Nachmittags nehmen sie im fürstlichen Garten ein kleines Diner beim Restauratör, was alles aufs zierlichste entwickelt ist.

53. Am folgenden Tage, wo sie zu Haus bleiben, werden äußerst comisch die Kriegslisten entwickelt, mit welchen der Elsäßer seine Gläubiger in die Flucht schlägt. Das seltsame provincielle Wort Altreiß für Schuster findet sich hier. Comisch aber ist die halblachend ausgesprochene oder gemalte Interjeczion w a h h a s?

54. Dieses Capitel ist villeicht das am kunstvollsten angelegte, die disparatesten Motive weiß der Dichter in seinen Roman-Rahmen als Stoff zu verweben, obgleich nicht alles daran anmuthig ist. Zuerst schildert Walt Vulten die Liebenswürdigkeit Flitte's; da Vult diesen durchschaut, macht er ihn fürchterlich herunter, läßt sich aber doch bewegen, mit Walt bei Raphaelen einzutreten, welche der Elsäßer elend porträtiert; während dem tritt ein Wechselreiter ins Zimmer der Flitten mit einem Arreste bedroht, wogegen Walt sich als Bürgen verpfändet; darüber wird Vult teufelswild und da er den Bruder nicht zurückhalten kann, ärgert er die Gesellschaft durch angebliche Lebensschicksale aus London und Berlin, die er mittheilt, wovon die lezten fast zu wenig anständig aussehen, wenn man nämlich dem Dichter einige Rücksicht für das Liebespaar Flitte und Raphaela mit Recht zutrauen dürfte.

55. Der Dichter schwelgt wieder in seiner sentimentalen Manier; nachdem Walt sich unsäglich gegrämt, daß er mit Vult zerfallen und dieser ihm überall ausweicht, zieht Vult endlich freiwillig zum Bruder ins Logis, worüber Walt natürlich entzückt ist.

56. Hier schiebt der Dichter wieder einen sogenannten Brief ein, wo er dem Publicum seinen Umzug von Coburg nach seinem lezten Wohnort Baireut notificiert. Nun folgt ein sogenanntes Tagebuch Vult's, worin der Autor wieder über seine Autorschaft reflectiert und dann Vult gestehen läßt, er liebe Winen. Diß erinnert ein wenig wieder an die Situazion des verliebten Schoppe im Titan, der seine

Liebe ähnlich gegen Albano preisgiebt. Seltsam ist aber, daß er Walt in die häßliche Raphaela verliebt glaubt.

57. Die Lust des Zusammenwohnens wird fast etwas kleinlich aber äußerst zierlich weiter geführt; da stellt als störender Gast bei beiden Brüdern sich die Armuth ein; wir werden mit einem Schlag in die Situazion des Siebenkäs zurückversetzt; ja das Motiv ist die einfachste Lebenserinnerung, wie das Brüderpaar den angefangenen Roman durch die Post nach Leipzig schickt und einem Verleger anbietet. Walt's Stillleben wird weiter geschildert und gegen den Schluß des Capitels kommt ein Liebes-Polymeter, der die Jean Paulische Süßlichkeit fast in Culminazion als Caricatur zeigt; eine Liebhaberin gesteht ihr Gefühl erst im Moment des Sterbens!!

58. Dieses Capitel gehört wieder zu den Capitalstücken des ganzen Werks und unsers Dichters. Er schildert in zwei correspondierenden Idyllenbildern ganz sichtbar zwei Tage aus seiner eigenen Kindheit, und wie häufig im Contrast, zuerst einen Winter- dann einen Sommertag. In solchen Partien fühlt man die außerordentliche Verwandschaft dieser Dorf-Poesie mit der Hebel's, obgleich beide mit ganz verschiedenen Organen arbeiten, Hebel mit Rhythmus und Dialect, Jean Paul mit formloser Poesie aber musicalisch von Motiv zu Motiv träumender Phantasie. Nur am Ende des Capitels ist kurz berichtet, daß das Roman-Manuscript von Leipzig retour kommt, wie es dereinst dem Dichter mit seinen Satiren ergangen.

59. Nun hat Walt zu corrigieren, wo der Dichter aus alter Praxis alle Correctorsnöthe gründlich genug erörtert; das Roman-Manuscript wird wieder vergebens dem Buchhändler angeboten, und dann abermals auf die Post gegeben, was wieder persönliche Erinnerungen des Dichters sind. Jezt aber wird Walt wieder zum Copieren berufen und er erlebt in des Generals Zimmer die erste Unterhaltung mit der vergötterten Wina; da diese jezt einen seiner eigenen Polymeter aus dem Wochenblättchen bewundernd recitiert, in der Meinung, Vult sei der Verfasser, so ist Walt im dritten Himmel. Man kann wohl sagen, hier ist das Gedicht auf seiner höchsten lyrischen Höhe, die beiden jungen Leute stehen liebegeständig einander gegenüber; aber diese Linie kann der Dichter, wenn er nicht in denselben Irrweg gerathen wollte, den er in seiner Natalie mit Siebenkäs betreten, nicht überschreiten;

vor Siebenkäs hat dieser Walt zwar voraus, daß er als blühender Jüngling, nicht als sorgenscheuer Ehemann geschildert ist; aber das adlige Fräulein könnte den Notar nur heirathen, wenn dieser als Universalerbe reich geworden und der alte General durch Schulden genöthigt wäre, die Tochter loszuschlagen. Dieser Plan liegt wohl im Hintergrund; das Motiv wäre aber immerhin zu prosaisch zur Ausführung und das Werk bricht darum früher ab. Am Schluß wird ein italienisches a secco als Kunstausdruck für Solo-Gesang erklärt; ist dem so, so müßte der Ausdruck auf's lateinische secum zurückgehen.

60. Mit Recht nennt der Dichter seinen Streckvers ätherische Träume, denen die feste Form des Wachens, der Rythmus fehle. Daß jezt die drei jungen Damen zusammen Schlittschuh laufen, ist doch fast nicht deutsche Sitte; in Friesland oder Schweden denkt man sich's eher. Daß dann Vult diesen Eistanz gar noch mit der Flöte begleitet, macht die Geschichte vollends phantastisch lyrisch und fällt ziemlich aus dem schönen Realismus des Gedichts heraus.

61. Der Roman kommt wieder retour und der Buchhändler erklärt ihn für eine Nachahmung Jean Paul's, so daß der Dichter im Kreislauf auf seine Praxis zurückkehrt; er macht unverkennbar seine eigenen Recensenten lächerlich. Nun springen wir zu der vom Dichter immer geschätzten Neujahrsnacht, die wunderlich mit Raphaela's Geburtstag zusammenfallen muß. Sie verbringen die Nacht im Wirthshaus beim Champagner, um früh Morgens Raphaelen anzusingen, nämlich Wina das von Walt gedichtete Lied unter Vult's Flötenbegleitung. Hier nimmt Vult den Vortheil wahr, Winen seine Liebe zu erklären, wofür er mit dem zierlichsten Korbe beschеert wird; darauf muß Walt zum zweiten Mal vor der Geliebten auf's Knie fallen und sie halb an die Brust drücken, was eine widerliche Figur macht.

62. Nun führen beide Brüder ein Armuthsleben, das gänzlich auf Siebenkäs und Lenette zurückgeht. Bei Gelegenheit eines Besuchs von Flitte erräth endlich Vult, daß Walt und Wina einander lieben, worüber er in seinen tollen Humor ausbricht. Unendlich characteristisch ist des Elsäßers vive l'amour!

Der Maskenball dieses Capitels ist eigentlich der Gipfelpunkt und die Catastrophe des Romans. Vult hat sich in die Verhältnisse gefunden, hat seiner Liebe entsagt und sie dem geliebten Bruder zum

Opfer gebracht, daher erscheint er als Göttin Spes, um dem Liebespaar symbolisch zu gratulieren und es zu ermuthigen. Nachdem Walt mit Wina getanzt, veranlaßt ihn Vult, die Masken zu tauschen. Wie Walt die Spes-Maske anzieht, läßt sich sogar der Dichter zu einigen Zötchen mit Rücksicht auf die liederliche Jacobine verleiten, was dem jungfräulichen und liebetrunkenen Jean Paul sonst das allerfernste und unmöglichste ist; Vult aber tanzt in Walt's Maske mit Wina den Englischen, theils daß er dem Bruder die Schmach der Ungeschicklichkeit in diesem Kunsttanz erspare, anderseits aber auch, um seinem zerrissenen Herzen einige wilde Ausbrüche gegen die Verlorene zu gönnen. Er spricht mit Wina polnisch, was nicht übel als Romantik benützt wird, und dann opfert er alles dem Geliebten, indem er der Liebenden in dessen Namen das Ja-Wort der Liebe entlockt; damit ist eigentlich der Roman zu seinem Ende gekommen und der Mittler Vult braucht nur wieder als der unstäte Wanderer Leibgeber zu verschwinden.

64. Diß leistet das Schlußcapitel. Vult setzt einen Abschiedsbrief an den Bruder auf; wie dieser heimkommt, stellt er sich als Nachtwandler an, um seine Sachen einzupacken und (wie wir vermuthen) auf die Post zu spedieren; dann schlafen sie ein und Walt erzählt darauf einen Traum, aus den gewöhnlichen Ingredienzien des Dichters, aber dißmal sichtbar mit Sorgfalt ausgeführt; darauf geht Vult hinaus und Walt hört von der Straße noch die Flöte, ohne zu ahnen, daß der Bruder ihm entflieht. Da schließt das Buch.

Die Flegeljahre sind also einerseits der potenzierte Siebenkäs, das Jean Paulische Idyll in seiner Vollendung und, insofern das idyllische Element den Mittelpunkt seiner Natur ausmacht, unbedenklich als sein vortrefflichstes Werk zu erklären; er steht hier auf der höchsten Höhe der selbstbewußt und frei spielenden Kraft seines Talents. Anderseits muß man aber doch nicht vergessen, daß im Titan ein tiefer angelegter Stoff vorliegt, eine tragische Complicazion von Motiven, daß also der Dichter gewissermaßen über seine Individualität hinausgeht, um ein über ihm stehendes zu erreichen. Die comische Kraft ist beiden Tableau's, dem idyllischen und dem tragischen als reizende Folie untergelegt. Ich halte es für das billigste, den beiderseitigen Werth dieser

Werke nicht absolut an einander abzuwägen, beim Titan die größere Intenzion, bei den Flegeljahren die meisterhafte Execuzion in Anschlag zu bringen, und schließlich beide Werke als einander ebenbürtig und als Jean Paul's poetische Hauptwerke zu erklären.

Der Comet oder Nicolaus Marggraf, eine comische Geschichte, 1811 bis 1822.

Man hatte Hebel viele Jahre lang den deutschen Theocrit genannt, als ihm endlich am Schluß seiner lyrischen Periode die Lust einkam, auch einmal einen theocritischen Wechselgesang mit Absicht nachzuahmen. Etwas ähnliches ist unserm Dichter begegnet; man hatte seine Romanform, die er eigensinnig als poetische Biographie specificieren wollte, natürlich längst auf den Vater des Romans, auf den spanischen Don Quixote zurückgeführt, und ihn mit seiner phlegmatischen Prosa mit Recht den deutschen Cervantes genannt, als ihm am Schlusse seiner Laufbahn endlich die Lust anstieß, eine Art deutschen Don Quixote's zu hinterlassen. Nachdem der Titan das tragische, die Flegeljahre das idyllische Meisterstück geboten hatten, kam die Lust, auch ein rein comisches Hauptwerk aufzustellen, zu dem er alle lezten Kräfte zusammenraffte, damit aber nicht mehr zu einem recht befriedigenden Ziele gelangte.

Der Grundgedanke des Romans ist vortrefflich, das deutsche Leben soll sich in einem Helden spiegeln, der phantastisch und aus einer verrückten Grille heraus handelnd, gleichwohl immer so viel Besinnung behält, um für seine Unternehmung zu interessieren. Der Angelpunct ist wieder der allgemeine Jeanpaulisch=realistische, der Gegensatz von Armuth und ihr Uebergang auf den Reichthum. Aeußerst sinnreich ist dazu auch die der Goldmacherkunst analoge und doch modern picante Erfindung des Diamantmachens benützt, da dieses Problem bekanntlich auch heute noch immer wieder als möglich prätendiert wird. Dabei ist voraus anzuerkennen, daß der Dichter den jezt durch drei Romane hindurch geführten und abgenützten Menächmenstoff definitiv beiseite legt, ja daß sein sonst allgegenwärtiger Humorist fast gänzlich in die übrigen Charactere aufgegangen ist.

Unter den grundlegenden Motiven des ersten Bändchens treffen wir viele alte Bekannte an und diß möchte allerdings auf einige Abnahme und Erschöpfung der Erfindungskraft schließen lassen. Wir

haben wieder eine Art Markgrafschaft Baireut und als Helden einen Incognito-Fürstensohn wie im Hesperus und Titan; während aber Albano ein sich verkennender Fürst, ist hier die comische Umkehrung, daß der Held auf eine ganz unsichre Nachricht hin sich für den spurius eines Fürsten hält, was sich am Ende als richtig herausstellen sollte. Die abnorme Copulazion einer welschen Sängerin mit einem geizigen deutschen Apotheker läßt freilich schon auf einen verrückten Sprößling hoffen; der Apotheker ist die comische Figur wie immer; bei der ersten hätten die Formen des catholischen Ritus können mit etwas mehr Schonung behandelt werden; hier fällt der Dichter in den Anglicismus der frühern Jahre zurück. Auch eine Wachsfigur muß abermals eine Rolle spielen. Ist aber die Erfindung bis hieher dürftig, so müssen wir der vollendeten Kunst der Stylistik und comischen Diczion allerdings unsre Bewunderung zollen. Uebrigens ist dieser ganze Abschnitt, wie der Dichter selbst sagt, erst hintennach gedichtet worden.

Das sentimentale Anhängsel zum ersten Band und die satirisch-radicale Vorrede zum zweiten sind von seiner gewöhnlichsten Sorte.

Das zweite Bändchen selbst ist das wichtigste, wir treffen Nicolaus in dem Experiment der Diamantfabricazion. Der Character des Taugenichts Worble wird gut aber villeicht mit etwas zu breitem Behagen der Kunstschöpfung, d. h. etwas manieriert aus einander gesetzt. Die Privatschule welche Worble errichtet parodiert einigermaßen die Jeanpaulische zu Schwarzenbach. Der Stößer Stoß spielt etwas zu deutlich in die Rolle des Sancho Panza, welche aber später vielmehr dem Reisemarschall Worble zufällt. Das meisterhafte der Darstellung beruht aber in der gradweise ansteigenden Noth, in welche der Held geräth, wozu besonders die Apothek-Visitazion und das Verwandten-Gastmal am Markttag verwendet sind, bis dann plötzlich durch das Erscheinen des gelungnen Diamants die Geschichte in ihre freudestralende Peripetie umschlägt. Diese ist vortrefflich ausgeführt; dann folgt aber eine nächtliche Schlägerei in der Vorstadt, welche gar zu kennbar wieder in der Manier Smollet's gearbeitet ist. Ueber der Erzeugung des zweiten größern Diamanten wird der Apotheker im Kopf wirr und erst jezt fällt er in die jugendliche fixe Idee seines Prinzenstandes, seiner fürstlichen Geliebten u. s. w. zurück, was sich jezt den

Ereignissen des ersten Bändchens anschließt. Das Ganze läuft nun in einen Don Quixote's-Auszug des Pseudofürsten aus, aber in großer Gesellschaft mit Stoß, Worble, dem Prediger Süptiz, dem Maler mit dem unmöglichen Namen Renovanz, der ältesten Schwester des Apothekers Libette, welche den Hofnarren in Tirolertracht vorstellen will u. s. w. Endlich aber, und das ist wohl das tollste, kommt dem Zuge auf der Straße der jugendliche Candidat Richter entgegen, also der Dichter selbst (wie im Hesperus) und zwar in eignem Namen und wird alsbald als Wetterprophet für die Reisegesellschaft engagiert. Damit schließt das zweite Bändchen. Das dritte Bändchen resumiert nun die beiden Motive der ersten, Marggrafs vermeinte fürstliche Geburt und seinen Reichthum durch die Diamantenfabrik; diese Combinazion macht es möglich, daß er einen deutschen Kreiß, natürlich des Verfassers heimatliches Franken als deutscher Don Quixote durchzieht und sich seine hergehörigen Abenteuer vor sich entwickeln läßt. Diß Motiv ist auf eine lange Folge angelegt, wie die Flegeljahre, aber die Natur hatte die Grenze in den sinkenden Kräften des Verfassers bereit und er schließt mitten im Abenteuer. Aber auch diese dritte Abtheilung hat ihre sehr vortrefflichen Partien, so z. B. den zierlich ausgeführten Optimismus des Candidaten Richter im Gegensatz gegen das Teufelsystem des Predigers über die kleinen Leiden des menschlichen Lebens. Die tragbare Stadt Nicolopolis ist sehr der kindlich spielenden Phantasie unsers Dichters gemäß gedacht; dagegen der Liebesbrief an die wächserne Amanda läßt ein wenig zu stark das Urbild der Dame von Toboso durchblicken. In der cynischen Clystiergeschichte, welche Worble dem Candidaten Richter erzählt, ist die Hauptsache, daß der gemeine Character Worble's sich energisch kennbar macht.

Für den von Nicolaus angenommenen Namen Hasenkopp ist die eingeführte Orthographie Hacenkoppen eine grammatische Unmöglichkeit. Aber der Einzug des Helden in die Residenz im Nebel während der Geburt eines Erbprinzen gibt ein prächtig erfundenes Mißverständniß; die plastische Darstellung ist aber ein noch schöneres Nebelbild. Der darin auftretende ewige Jude dagegen ist eine unklare verzwickte Figur von einem Wahnsinnigen. Wie die Residenzstadt Lukasstadt als Malerstadt beschrieben wird liegt wohl die Erinnerung an Dresden im Hintergrund, man wollte es denn auf das heutige München anwenden,

das unser Dichter aber gar nicht erlebt hat (er starb im selben Jahr mit Maximilian I.). Die Mal-Manie trifft natürlich auch seine Gegner, die Weimar-Göthesche Schule und es ist gewiß eine geniale Persiflage in den Worten „hier hängt jeder gemalt an der Wand der kaum werth ist daß er lebendig am Boden steht." Ein comischer Zug ist die Klage über deutsche Stiefelknechte. Bei Gelegenheit von Myron's Kuh wird sogar der noch lebende Göthe über seine Kunstkennerei persifliert. Worble's etwas betrunkene Tischreden und sein verunglücktes Rendezvous mit der Wirthstochter characterisieren den Mann vortrefflich. Ueber den Versuchen, den verrückten Apotheker von einer gewünschten Vorstellung bei Hofe zurückzuhalten geräth die Erzählung einigermaßen in's Stocken. Diß geschieht von dem Augenblick an, wo er die Figur des sogenannten Ledermenschen oder ewigen Juden wieder auftreten läßt. Er ist ein magnetischer Nachtwandler und Wahnsinniger und die Intenzion ist klar, daß Marggrafs halber Wahnsinn durch diesen completen parodiert und überboten werden soll, aber eine solche phantastische Figur, auf die nun das ganze Interesse sich hinüberziehen müßte, fällt gänzlich aus dem reizenden Realismus des vorherigen Romans heraus und es macht uns vollständig den Eindruck, als wisse der Dichter in seiner wirklichen Geschichte keinen Ausweg mehr und sei somit in diese Sackgasse gerathen. Daß der Hofprediger die Figur für den Teufel hält paßt in sein System, warum aber der leichtsinnige Worble den Kerl magnetisieren kann begreift Niemand, denn kein Character ist wohl dem krankhaften Magnetismus ferner gezeichnet. Dann spricht der Dichter wieder in einer Weise über den Tollen, als wär' er eingeführt um Marggraf's Heilung einzuleiten; es ist aber nirgends gesagt, durch wessen Veranstaltung, so daß es bloß als ein Nothbehelf des Dichters erscheint. Dann gedenkt der Dichter auch seiner herannahenden Blindheit, welche vielmehr der Anfang seiner Krankheit und seines Todes war. Die verzwickteste Figur ist aber noch der jezt auftretende schöne Raphael, Bruder des Malers Renovanz, auch ein Wahnsinniger, der in innerlich angeschauten Kunstphantasieen schwelgt. Die lezte Figur, die im Roman auftritt, ist die wenigstens früher wenig hervorgehobene Schwester Libette und zwar in der Maske eines Tirolers. Der Jargon der Tiroler-Naivität ist wenigstens insofern zu bewundern, als der Dichter in der That

aus seiner eigenen Manier herausgehen mußte, um in dieser volksthümlichen einen Effect zu erreichen; wie aber diese Maske einen bedeutenden Schritt zur Entwicklung des Romans thun soll, das sieht wenigstens der Leser in dem hier Fragment gebliebnen nicht ein. Im lezten Capitel wird gar eine Critik gegen Walterscottische Manier eingeschoben, den der Dichter eben noch erlebte. Zum Schluß hält der wahnsinnige Ledermensch noch eine Anrede, bei der uns zum Erschrecken klar wird, daß diese Figur nur der wiedererstandne und jezt völlig verrückte Humor des Schoppe aus dem Titan ist, so daß also der Dichter schließlich doch in ein Gebiet zurückfällt, das er sich in seinem comischen Roman ursprünglich hatte verschließen wollen. Wie aber Worble den Narren in magnetischen Schlaf versezt, da kommt die Doppelnatur der gewöhnlichen Somnambulen zu Tage, welche im Schlaf süße Träume genießen, deren sie sich im wachen Bewußtsein nicht mehr entsinnen. Fassen wir nun dieses dritte Bändchen zusammen, so sehen wir, daß es zuerst einen energischen Anlauf nimmt, die Handlung aber schon um die Mitte mehr und mehr ins Stocken geräth und sich schließlich resultatlos im Sande verläuft. Doch sind noch zwei bedeutende Anhängsel beigegeben, ein satirischer von Aufsätzen und Briefen des Predigers Süptiz und ein mehr idyllischer, eine Trauerrede auf eine alte Magd in des Dichters bekanntem Geschmack.

Fassen wir unser Urtheil über den Cometen zusammen, so hat der Dichter sich dißmal fast rein auf das comische Talent beschränkt, was er freilich früher hätte thun sollen. Mangelhaft ist an dem Werk, daß das erste Motiv, Marggrafs vermeintliche Fürstenabkunft, und das zweite, seine Diamantenfabrik, keinen innern Zusammenhang haben; der erste Theil ist nur flüchtig hingeworfen und von ihm auf den zweiten ist eine fühlbare Lücke; der zweite Theil ist der energischte und beste, der dritte nimmt einen dem Don Quixote analog gedachten Anlauf, ermüdet aber bald und stockt endlich ganz. So ist das ganze Buch mehr fragmentarisch zu betrachten und zu loben nnd von dieser Seite ist es das Gegenstück zum Siebenkäs, der auch kein Ganzes macht, wogegen wir Titan und Flegeljahre als ihrem Wesen nach vollendete und abgeschloßne Werke prädicieren können. Alle vier Romane aber sind Jean Paul's Hauptwerke, denen man von den kleinern noch Fixlein und Fibel, Wuz und Schmelzle und Katzenberger an die Seite

setzen darf. In Katzenberger beruht die Comik einzig auf dem Hauptcharacter, was hier nicht der Fall ist. Von dieser Seite steht aber der Roman tief unter dem Don Quixote; während dieser ein durchaus activer Held ist, ist unser Marggraf eine fast bloß leidende Krankhaftigkeit, er wird zum Handeln fast immer gestoßen. Villeicht ist aber Worble besser als Sancho Panza obgleich er im Grunde ebenso egoistisch und gemein aber in civilisierterer Form ist. Jean Paul mußte sich in den härtesten Realismus hinein arbeiten und seinen sentimentalen Idealismus mit sieben Siegeln verschließen, um diesen lebenswahren und echtdeutschen Vaut-rien und Gamin zu colorieren. Der Stößer Stoß ist eher eine humoristische Figur maßloßer Beschränktheit. Außer diesen werden wie sonst der alte Apotheker und der geleckte Prediger mit Liebe gezeichnet.

Wir wollen jezt noch einen vorübergehenden Blick auf die zwei sogenannten theoretischen Werke Jean Pauls werfen.

Vorschule der Aesthetik. 1803 bis 1811.

Wir haben uns jezt genugsam überzeugt daß Jean Paul ein energisches Dichtertalent, und zwar der comischen Gattung ist. Dem schaffenden Kunsttalent ganz entgegen ist aber das theoretische Denken in abstracter Begriffsform. Die pathetische reflectierende Poesie Schillers ist dem wissenschaftlichen Gedanken noch näher als die humoristische des Comikers, deren geheimer Kunstgriff eigentlich das methodisch nicht consequente, das Abspringen des Gedanken ist. Der Dichter spricht immer aus der Stimmung einer Situazion; das Räsonnement aber ist der Stimmung unterthan; die Stimmungen aber wechseln; das nämliche objective Grau faßt die Stimmung A als weiß, die Stimmung B als schwarz auf und das ist kein Vorwurf für die Poesie oder die Rhetorik des Räsonnements, die keinen eignen Willen hat; diese Freiheit ist vielmehr die Bewegung und Lebensbedingung aller poetischen und rhetorischen Kunst. Aber dem wissenschaftlichen Bewußtsein, der Theorie, darf das Graue nie weiß und nie schwarz erscheinen, es muß constantes Grau bleiben. Nur so ist ein System möglich. So kann man sich denken daß Jean Paul keine Theorie der Kunst schreiben konnte, aber wohl geistreich darüber sprechen; rhe-

torische Gegensätze weiß er auszuführen über diejenigen Fächer der Kunst, die er versteht. Eine Aesthetik ist es nicht, denn einmal hat er über Musik, da er doch selbst musicalisch war, gar nichts gesagt, nur ein paar mal wird Haydn im Vorbeigehen genannt; es scheint also daß sein musicalisches Phantasieren nicht bis zur Kenntniß der musicalischen Literatur sich erweiterte; zweitens wissen wir, daß er von plastischer oder Bildkunst gar nichts verstand, und selbst das wenige, was er darüber vorbringt, ist schon zu viel. Seine Aesthetik ist also vielmehr, wie er selbst sagt, eine Poetik, und zwar nur für die specifischen Formen des Witzes, der Comik, des Romans, wogegen alles was er über Epos, Lyrik, Drama sagt, matt und leer ist; für das rhythmische Element hat er kein Ohr und auch die ausländische Poesie kennt er fast einzig aus Uebersetzungen, da er schlechterdings keinen Sinn für Philologie hatte. Zu seiner Zeit war aber die Uebersetzung der fremden Dichter noch weit zurück und er kennt darum in der That sehr wenige Dichter. In der Critik ist er noch weit unsichrer als Schiller, und um Beispiele zu geben setzt er oft die größten und die geringsten Talente auf eine Reihe z. B. Shakspeare und Gozzi! Daß er dann Schriftsteller seiner Tage, die bereits vergessen sind, daran schließt versteht sich. Nicht möcht' ich aber wie Tieck die große Naivität tadeln, daß Jean Paul seine eigenen Werke als Beispiele citiert; das ist seiner Individualität durchaus natürlich und ist in der That das interessanteste an seiner Theorie, weil wir sehen, wie weit in ihm die theoretische und die phantasierende Kraft in einander spielen. So rubriciert er geistreich seinen Titan, Flegeljahre, Katzenberger unter die Formen des italienischen, deutschen und niederländischen Romans. Comisch ist für seinen wissenschaftlichen Styl, daß er sich hier gerne der Partikel daher bedient, um Sätze an einander zu reihen, die innerlich nicht auseinander fließen; er glaubt damit den Paragraphenstyl zu erreichen, während doch sein daher meistens nur ein verkapptes poetisches gleichwie ist, das ihm natürlich und geläufig ist.

Villeicht noch besser gedacht sind seine sogenannten Leipziger Vorlesungen über Poesie, weil er sich hier nicht mehr in Paragraphen hineinquält, sondern in seiner eigentlichen humoristischen Rhetorik und zwar in der höchsten Blütezeit seiner Kraft vor uns auftritt; diese Blätter fallen mit Titan und den Flegeljahren zusammen, ja man ist

oft geneigt sich vorzustellen, der Autor habe sich völlig in den Character seines Schoppe versetzt und rede aus der ganzen Energie dieses Characters über ästhetische Dinge. Dieses Lob trifft aber specifisch die beiden ersten Vorlesungen; die dritte enthält eine gewöhnliche sentimentale Apotheose des eben gestorbnen Herder, und endlich das Supplement der sogenannten Nachschule zur Aesthetik läßt bereits die Schwächlichkeit und das geistige Auslöschen seiner lezten Lebensjahre hindurchblicken. Ja es kommt hier eine Anticritik völlig in dem Styl, den er früher siegend verspottet hatte.

Levana oder Erziehlehre. 1805—1806.

Daß unser Jean Paul seinem Vorbild Jean=Jaques auch auf dieses Gebiet folgte ist zu begreifen. Zwar steht Rousseau dem philosophischen Bewußtsein viel näher als dem poetischen und ist darum auch mehr Theoretiker als Richter, welcher entschieden mehr Poet ist; dagegen hat dieser hier die Lebenserfahrung voraus, während er in der Aesthetik nur ein kleines Gebiet als sein specifisches Eigenthum betrachten konnte. Rousseau hat bekanntlich seine eignen Kinder ins Findelhaus gegeben; da er aber im Hofmeisteramt bewandert war, konnte er doch eine Pädagogik schreiben; Jean Paul war nicht nur Hofmeister, sondern hat seine eigentliche Carriere in der Gesellschaft mit der bekannten Privatschule in Schwarzenbach begonnen, sodann in der zweiten Hälfte seines Lebens hat er seine eignen Kinder, zwei Töchter und einen Sohn erzogen und so spricht er denn allenthalben aus wirklicher Erfahrung heraus. Was die Form betrifft, so ist auch dieses Buch in Paragraphen abgetheilt, dessen ungeachtet ist es noch weit weniger systematisch gehalten als seine Aesthetik, vielmehr sind die Materien fast ganz willkürlich hinter einander geworfen und abgehandelt worden. Es sind viele gute Gedanken und villeicht noch mehr gute Witze da, aber das eigentlich theoretische ist schwächer als die Feinheit einzelner Beobachtungen der Kindernatur, die ganz empirisch aus der Erfahrung aufgenommen sind. Ein kleiner Widerspruch ist es freilich, daß das Buch sich im eigentlichen Lehrton, namentlich wie für Mütter bestimmt, ankündigt, dann aber der alte Jean Paul mit seiner ganzen Manier, Gleichnissen, gesuchten Wendungen und abstrus gelehrten Anspielungen hervortritt, was einer practischen Erzieherin und Mutter böhmische Dörfer sind. Ist es aber nicht für

das große Publicum bestimmt, so hat das Buch gleichwohl verdiente Anerkennung gefunden, wurde von Göthe hoch belobt und der ersten Ausgabe folgte bald eine zweite.

Als Beispiel, wie hoch des Dichters Standpunct ist, führen wir nur das wahrhaft classische Wort an: Schwächlinge müssen lügen, sie mögen es hassen wie sie wollen. Dagegen sein Grundfehler ist auch hier die Weichherzigkeit, womit die Zucht der Erziehung sich nicht recht combinieren läßt; Rousseau ist viel fester und Jean Paul ist es auch da wo er ganz aus dem practischen Standpunct spricht; wie er aber sich ins Theoretisieren wagt kommt die Sentimentalität. So haben wir wieder seinen Grundirrthum, die Jugend sei die idealste Zeit des Menschen, was wir den falschen Idealismus der Sinnlichkeit nennen. Dann kommt wieder der abstracte Gegensatz von Kopf und Herz; wie aber der Rhetoriker voller Widersprüche ist, so wird einmal, im dritten Bändchen, wieder mit voller Energie ausgesprochen, der Begriff müsse über der Empfindung stehen. Eine richtige Bemerkung ist, nicht die lezte, wie die Theologen sagen, sondern die erste Secunde ist des Menschen wichtigste, insofern die ganze Individualität schon in der Zeugung bestimmt wird (das κινειν des Aristoteles, was Hegel mit Subjectivität übersezt). Der Radicalismus bricht vor in der politischen Bemerkung, eigentlich sollte nur das Volk den Krieg entscheiden, weil es am meisten darunter leide. Wenn er aber deutsche Knaben durch Klopstocks Hermannschlacht für's Vaterland begeistern und dessen Oden in der Schule so gründlich wie den Horaz tractiert haben will, so ist diß wenigstens eine bereits veraltete Ansicht. Einmal im dritten Theil fällt er in die brahminische Blutscheu aus: Dereinst einmal wird alles Blutvergießen, aller Krieg, ja alles Thierschlachten aufhören! Wenn er den Kindern eine solche Aversion vor Thierblut beibringen will, so ist ein Glück daß die Kinder sich durch Instinct ans Fleischessen gewöhnen, ehe sie ein Bewußtsein und Empfänglichkeit für Theorie darüber haben. Eine wunderliche Stelle lautet: Der Geizhals wird alt und lebensfroh, ebenso der im mechanischen Sammeln beruhigte Lexiconmacher; lezteres stimmt ganz in Jean Paul's idyllische Liebhaberei; wie aber dieser Idealist zum Lob des Geizes kommt, ist aus seiner Natur schwer zu fassen, wenn es nicht aus Haß der Verschwendung sich erklärte; daß der Geizhals alt wird kann

man gelten lassen, unmöglich aber daß er des Lebens froh werde, darin hat sich der Dichter selbst widersprochen. Endlich aber ist Jean Paul's Schwäche überall erkennbar wenn er die Natur der Kinder idealisierend anschaut; schon Tieck hat ihm vorgeworfen, bei ihm seien alle Frauen zart; die Kinder vollends sind ihm Engel der Unschuld, heilig, ja mehr als Erwachsene, was doch ein lächerlicher Widerspruch ist, denn wofür erzöge man dann? So läßt er sich einmal, im ersten Theil, hinreißen, die Behauptung eines Pädagogen Schwarz anzugreifen, welcher beobachtet hat, daß bei Kindern Naschhaftigkeit und Unkeuschheit immer zusammen gehen; der zärtliche Jean Paul ist darüber indigniert, hat aber offenbar die Sache nicht verstanden. — Im Anhang des Buches ist die Schriftstellernoth mit den Druckfehlern humoristisch ausgeführt.

Es wird hier die passende Stelle sein, um über Jean Paul's Sprache einiges allgemeine zu sagen. Wir haben schon bemerkt, daß er den Volksdialect nicht liebt, er dringt in der Levana auf nicht provincielle Aussprache als eines der wichtigsten Rudimente der Bildung. Es kommt diß von seiner Umgebung, in der sich die Sprache der Städter der Schriftsprache so weit angeschlossen hat, daß sie sich in dieser heimisch fühlen kann. Der idyllische Paul hätte sonst den Reiz des Dialects empfinden müssen, aber er war ein Pfarrerssohn, nicht wie sein Landsmann Schmeller, des Korbmachers Sohn, im Volk aufgewachsen, vielmehr darin unbewußter Aristocrat. Während aber Jean Paul phonetisch vom Dialect abstrahiert und sich der Bildung anschließt ist er in Beziehung auf die Syntax vielmehr gänzlicher Naturalist, so daß er sich der Weise Hebels in seinem rheinländischen Hausfreund einigermaßen nähert. Er schreibt durchaus wie er spricht und sprechen hörte, so daß sein Styl nichts weniger als correct ist und man in dieser Hinsicht ihn durchaus nicht classisch nennen kann; es wäre gar nicht möglich, alle grammatischen Schiefheiten beizubringen; zudem ist er sich, eben als Naturalist, niemals getreu; hat ihm jemand einen Sprachfehler angemerkt, so sieht man, daß er ihn das nächstemal vermeidet, später aber oft wieder zurückfällt. Auch ist angemerkt, daß er, dem das Schreiben gewissermaßen der Mittelpunct der ganzen

geistigen Thätigkeit war, so daß er es, echt chinesisch, für wichtiger als sprechen hält, sein Lebenlang fruchtlose Neuerungen in der Orthographie gemacht hat, die für uns von keinem Interesse sind, zumal er keine historischen Kenntnisse in der Grammatik hatte. Ein Dichter der kein Ohr für den Rhythmus hat wird aus Lust am Widerspruch gleichsam als verkehrtes Ideal der Sprache eigentlich die Cacophonien aufsuchen und das ist bei Jean Paul der Fall; alles was recht barock klingt ist seine Freude, und hier bildet er oft mit theoretischem Eigensinn grammatische Formen, bloß weil sie ungewöhnlich klingen; er geht von dieser Seite über den naturalistischen Sprachgebrauch hinaus. Obwohl Jean Paul als angehender Theolog die drei alten Sprachen Latein, Griechisch, Hebräisch lernen mußte, hat er doch nur das erste einigermaßen in seiner Gewalt, griechisch schreibt er fast in jedem Wort einen Fehler und vom Hebräischen weiß er nur einige Kunstausdrücke; er wäre wohl im theologischen Examen so schlecht wie Hebel bestanden. Was die neuen Sprachen betrifft, so scheint er französisch zu lesen, aber richtig sprechen kann er es nicht und schreibt regelmäßig die Accente fehlerhaft; englisch muß er noch weniger verstanden haben, obgleich seine Hauptvorbilder Sterne, Swift dieser Nazion angehören. So unendlich viel Jean Paul las, citiert er doch fast bloß deutsche Bücher, selten ein lateinisches oder französisches, alle andern in Uebersetzungen. Am bekanntesten ist in sprachlicher Hinsicht seine Neuerung mit dem Genitiv-S geworden das er überall ausmerzen wollte und wodurch er seine spätern Ausgaben oft fast bis zur Unlesbarkeit entstellt hat. Er hat sich in diese Abstraczion so blöd hineingerannt, daß er ganz vergißt, wie viel denn überhaupt ein Autor dem Publicum gegenüber sich erlauben darf und daß kein einzelner die Sprache in diesem Maß tyrannisieren darf, selbst nicht der berufenste Grammatiker oder größte Poet seines Volks. Jean Paul übersah ganz daß das Composizions-S unsrer Sprache als wirkliches euphonicum anzusehen ist und war so abgeschmackt, daß er außer dem S auch noch die Endung ung verwarf und monstrose Formen wie Regierrath, Zeugkraft anstatt Regierungsrath u. s. w. bildete.

Wenn Jean Paul eine falsche Sprachform einmal angenommen hat, so geht sie gewöhnlich durch alle seine Werke; diß folgt schon aus seiner Manier, die Göthe orientalisch genannt, daß er nämlich eine

Partie stehender Gleichnisse und Metaphern hat, die bei ähnlicher Gelegenheit immer wiederkehren. So findet man hundertmal die Freßspitzen der Phantasie, den Saugestachel der Empfindung, den Paradiesvogel der Liebe, das italienische Ripienstimmen der Schöpfung, das englische bowlinggreen bei jedem Rasenplatz, das holländische Schanzloper als Kleid u. s. w. Sprachwidrig sagt er zuweilen „unser gute" und wenn er juristischen Styl spricht die falschen Genitive Hasens, Herrns, Beklagtens; so schreibt er wie häufig gesprochen wird Hansee, Hanseestadt f. Hanse (weil man dunkel an See denkt). Einmal steht in der Ästhetik: dessem Pinsel er sitzt, was ein kühner Dativ des Genitivs wäre, wenn es nicht etwa Druckfehler ist. Falsch schreibt er meistens Zwergfell f. Zwerchfell, und unüberschwänglich für das gewöhnliche überschwänglich. Eine wie es scheint dialectisch falsche Bildung ist Wetzlaer anstatt Wetzlarer. Die veralteten Formen etwan und jetzund braucht er immer als comische Tinte. Aus dem holländischen ontkennen und englischen unknow für nicht kennen verleugnen ignorieren bildet er ein falsches unkennen, verunkennen. Falsch schreibt er meistens Methapher und Athmosphäre, und äronautisch; ebenso Sphynx und Lybien; in französischen Wörtern Adjudant und Retoude f. Redoute; haut relief hält er einmal für den Abdruck von bas relief, das französische Billiard-queue verhunzt er in Quee. Am ärgsten geht er mit dem italienischen um, das er aus Musikzeichen oberflächlich kennt; da kommt nicht nur die Arie idolo del mio immer wieder, sondern sein ganzes Leben lang hat er den musicalischen Character maestoso (von majestas) mit mesto (von moestus) verwechselt und bildet sich daraus die Mischform Mästoso, was er wohlgemuth für traurig braucht. Ferner schreibt er Convictorist für Convictor, ein halbgelehrtes Lauwine statt Lawine, ebenso tättauieren f. tättowieren und das englische shawl will ihm nie recht in die Feder; er schreibt Shwal oder Schall oder gar Schaul, wo sein Dialect hereinschielt. Nur selten setzt er etwas wirklich im Volksdialect, namentlich als Kindersprache, aber gewöhnlich unrichtig geschrieben (z. B. ansetzt st. angsetzt). Einmal macht er die comische Entdeckung, die Franzosen haben wie so vieles andre auch das gute deutsche Wort Abenteuer von uns entlehnt und in avanture verhunzt. Dagegen find' ich einige Spuren

slawischer Syntax wo er gemeinen Dialect nachahmt in den Wendungen: Sie haben seine Noth — Ihr seid bei sich.

Gewiß ist keiner unsrer großen Dichter so schwer zu characterisieren wie Jean Paul. Wir wollen aber noch einmal versuchen, die Hauptpuncte zusammenzustellen.

Ein energisches Lebensgefühl ist die Grundbedingung jeder Poesie, sie kann nur in einem gesunden Körper sich entwickeln. Diese Energie spricht sich bei Jean Paul als eine Art von Naturcultus aus; alles Leben ist ihm heilig, selbst für das unbedeutendste Thierleben hat er Liebe und Aufmerksamkeit, er hat sich darum immer Hunde, Vögel, ja sonst ekelhafte Thiere wie Frösche und Kreuzspinnen gehalten; er führt einmal die Phantasie aus, er möchte ein Haifisch sein und die weite See durchkreuzen; ja er spricht es mehr als einmal aus, er verlange selbst für die Thierseele eine Unsterblichkeit, womit man freilich mit den Indiern auf Pflanzenseelen u. s. w. ins uneudliche weiter getrieben wird. Sein Neffe Spazier erzählt uns, wie Jean Paul täglich im Hause den Speisezettel für den Tag entworfen und auf strenge Einhaltung gedrungen habe. So sucht er gar häufig dem Geruchsinn eine Art Poesie abzugewinnen, der dessen gewiß nicht fähig ist, und überhaupt ist er wie Klopstock auf dem Wege zu denken, je mehr Sinne desto mehr Seligkeit z. B. im Himmel. Daß er ferner zu geistiger Arbeit durch Getränke sich zu steigern in der Gewohnheit hatte wissen wir auch. Das eigenthümlichste Verhältniß aber hat er zum Geschlechtstrieb. In der Jugend in gänzlicher Jungfräulichkeit aufgewachsen sind die ersten Eindrücke weiblicher Reize für ihn ein unbegreiflich unendliches, dem er auch bei gereiften Jahren sich nicht entziehen kann; er neigt sich also mit seiner Empfindung zum Göthischen Satze, daß der Liebesgenuß der höchste Lebensgenuß. Gleichwohl hat diese Gefühlstrunkenheit die er zum Theil aus Rousseau geschöpft, ihn nicht zu einem der Excesse geführt, die in diesem nach verschiednen Richtungen sich äußerten; man möchte nun denken, Jean Paul müsse von dieser Seite körperlich schwacher Constituzion gewesen sein, was aber eigentlich nicht der Fall war. Der Grund dieses Widerspruchs muß also anderwärts liegen. Wir fassen nur zusammen, daß Jean Paul ein

energisches Lebensgefühl, eine gesunde Sinnlichkeit offenbart, wie aber die Reflexion sich dieser Lebendigkeit bemächtigt, so zeigt sich die Erscheinung, daß solche Naturen das Leben vergöttern, so zu sagen ins Leben verliebt sind, und dann ist es der Gedanke der Sterblichkeit, der jene Hypochondrie erzeugt, die in Jean Paul's Poesie das sentimentale Element zu Tage bringt.

Die andre Seite der Jeanpaulischen Natur ist nun, daß er in engen Verhältnissen und in strenger Zucht aufgewachsen und daß die sittlichen Forderungen früh sein geistiges Leben in Besitz nahmen und beherrschten; alles geistige erscheint bei ihm in der ethischen Form, daher der lebendige Begriff von Pflicht und Liebe einerseits, von Freiheit und Unabhängigkeit anderseits; jenes ist der Grund seiner festgehaltenen Jungfräulichkeit den Weibern gegenüber und seinem Temperament zum Trotze, dieses der Grund seiner ebenso festgehaltenen politisch-radicalen Gesinnung.

Diß ist nun der große Zwiespalt in dieser Natur, eine weite Kluft zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, welche nur durch die kühnen Sprünge des Witzes und Humors ausgefüllt werden kann. Es ist diß der eigentliche Dualismus, den wir in ähnlicher Weise in der Kant-Fichtischen Philosophie gefunden haben. Jean Paul spricht diesen Gegensatz gewöhnlich als Kopf und Herz oder Idee und Herz aus, was bei Kant Vernunft und Verstand heißt; diese sind bei Jean Paul synonym d. h. er sagt gewöhnlich Vernunft wo er das endliche Denken den Verstand meint. Daß er unfähig war, reine speculative Begriffe zu fixieren ist früher erwähnt; spricht er von der Unendlichkeit des Raumes, so will er ihn mit der sinnlichen Vorstellung als discrete Größe nach Millionen Meilen ausmessen, und ebenso die Ewigkeit mit der Zeit, daher er immer von einem Anfang der Ewigkeit spricht ohne zu bedenken, daß diese Begriffe sich selbst widersprechen. Er muß immer mit der Phantasie quantitätisch operieren; sieht er einen Luftspringer vom Volk bewundert werden, so denkt er sich die Kunst ins unendliche erweitert und läßt ihn von Berg zu Berg, von Wolke zu Wolke springen. Dazu gehört aber die mindeste Einbildungskraft, denn über nichts disponiert die Phantasie leichter als über Größen und Zahlen. Der ferne Berg ist für das anschauende Auge ja nicht höher als das gespannte Seil vor dem ich stehe. Weil aber Jean Paul nie zu einer geschloßnen wissenschaftlichen

Bildung gelangte, so ist natürlich von einer consequenten Verfolgung eines ideellen Interesses keine Rede. In der Jugend tritt er keck als Aufklärer hervor und läßt sich sogar einen Atheisten schelten, dann mit Herder philosophiert er, studiert sich in Fichte ein und findet Hegel's Phänomenologie sogar klar. Daneben aber läuft seine stehende Klage über Abnahme des Glaubens in Deutschland und alles Heil wird im Christenthum gesucht. Man sieht hier deutlich, wie das was wir jezt die pietistische Partei nennen, damals gar keinen Halt und Zusammenhang hatte.

Eine der merkwürdigsten Aeußerungen des Dichters in psychologischer Hinsicht ist villeicht die, die Phantasie mache den Menschen in der Jugend glücklich, im Alter aber unglücklich, besonders soll das Alter in Träumen geängstigt werden; auch Göthe spricht in diesem Sinn (im Faust) von bösen Träumen. Allein wenn das Alter sich als eine Krankheit ankündigt, so muß man sagen daß die Jugend auch eine ist; und zwar eine recht gefährliche; die Sinnlichkeit die sie beglückt ist zugleich ihre Fessel, die sie auch empfindet; das Alter ist dessen erledigt, es kann seine Ideale von der Sinnlichkeit frei verfolgen und das sind die bessern Ideale; daher sagt Göthe, auch dem Greise bleibt — Idee und Liebe. Der geistige Mensch wird mit dem Alter immer idealer gestimmt und gesinnt, nur dem talentlosen entfliegen mit der Sinnlichkeit die hohlen nichtigen Jugendideale.

Der Gegensatz von Natur und Idee ist unter unsern Dichtern bei Göthe in der mildesten Form ausgesprochen, weil er das Reinschöne erstrebt, mit griechischer Grazie sittliches und sinnliches sich gegenseitig beschränken, nicht wider einander toben läßt. In dem Tragiker Schiller tritt der Gegensatz heftiger hervor, Sinnlichkeit und Sittlichkeit sind energischer und darum zwiespältiger ausgesprochen, das Pathos erstrebt die Schönheit in der Färbung des Erhabenen. Am grellsten aber tritt der Gegensatz bei unserm Comiker Jean Paul auf, daher dieser von der classischen Einfachheit der Schönheit am weitesten entfernt ist; er taumelt zwischen Sinnlichem und Sittlichem und das Schöne erscheint uns in der Form des überraschend ungewohnten, gleichsam maß- und körperlosen. Daher die Darstellung selten plastisch, meistens die Kunst dialectisch und abstract; die logische Figur des unendlichen Urtheils ist seine liebste und kühnste Figur, denn dem Witz ist alles gleich allem.

Das ist aber eben die Natur und das Geheimniß des Comischen und mit den genannten drei Dichtern hat unsre Literatur nicht nur die lyrische, dramatische und epische Form, sondern auch das lyrische, tragische und comische Kunstideal in ihrer Weise erschöpft und vollendet. Daß das Comische hier bloß in epischer nicht in dramatischer Form erscheinen konnte, das hat seinen Grund nicht bloß in äußerlichen politischen, sondern wahrscheinlich in tiefen psychologischen Gründen unsrer Nazionalität, auf die wir an andern Stellen hinzuweisen gesucht haben.

Consequenzen.

Man kann wohl behaupten, daß das eigentliche goldene Alter unsrer Poesie mit diesem Dichter abgeschlossen ist; denn die Literatur hatte jezt nach allen Richtungen ein äußerstes erreicht und dieses vom selben Ausgangspunct zu überbieten, war für jezt nicht mehr möglich. Die Bewegung war wie vorher die der deutschen Musik vom protestantischen Norden, vom sächsischen Stamm ausgegangen, dann sprang sie auf den Süden über und zwar sind alle diese classischen Dichter von Wieland bis Jean Paul dem fränkischen Stamm im weitern Sinn entsprossen, zur selben Zeit, als der bairische Stamm seine classischen Musiker, Gluck, Haydn, Mozart hervorbrachte. Wie diese catholisch, sind die fränkischen Dichter sämmtlich Protestanten. Während aber die Musik eine lezte classische Periode wieder im sächsischen Norden entwickelte, war die poetische Entwicklung in einem bestimmten Sinne erschöpft; die vom Norden ausgegangene Bewegung war im Süden zur Ruhe gekommen.

Jezt aufs neue kam eine Inizialive aus dem Norden. Was wir unsere Romantiker nennen, voran die Gebrüder Schlegel, hatten sich aus Niedersachsen und Obersachsen in Jena zusammengefunden; diese neue Richtung war aber nicht mehr von der frischen ersten Produczion getragen, sie hatte das Alterthum, das Ausland gründlich studiert, der critische Standpunct, die Gelehrsamkeit, das historische Wissen traten in die Mitte und in der Kunst wurde jezt die Technik einseitig für sich ausgebildet. Beides zwingt uns, statt des goldnen Alters hier den Anfang eines silbernen anzusetzen. Friedrich Schlegel ist der eigentliche Mittelpunct dieser Bewegung; daß er ein geistreicher Redner

gewesen, wird ihm Niemand streitig machen, aber seine Hauptwirkung war doch die persönliche auf die Gegenwart; einen wissenschaftlich nachhaltigen Einfluß kann man seinen Büchern nicht mehr beimessen; sein Bruder Wilhelm war nicht so sprudelnd lebendig, aber seine Dramaturgie hat eine europäische Wirkung gethan, sein deutscher Shakspeare war für Deutschland eine nazionale That und seine Bemühungen um das Sanscrit lassen uns den gründlichen Philologen erkennen; so ist er der nachhaltigere beider Brüder geblieben.

Aus dieser zweiten norddeutschen Bewegung nahmen aber frische productive Talente ihren Ausgangspunct. Der erste, Tieck, ein Brandenburger, hatte sich bereits dem Jenaer Kreise angeschlossen, der zweite, Uhland, ein Schwabe, trat im Süden in die geistige Verwandschaft dieser Bewegung ein, endlich der dritte, Rückert, aus Ostfranken, war zwar auch kein persönlicher Genosse der Romantiker, secundierte aber die Bewegung durch sein reich strömendes Talent. Diesen drei Männern ist gemeinsam, daß sie auf ältere und ausländische Literatur zurückwiesen und darum entschieden gelehrte Philologen wurden, Tieck in der romanischen, später besonders englischen, Uhland in der mittelalterlichen romanischen und germanischen, Rückert in der orientalischen, indisch-persisch-arabischen Literatur. Die poetischen Verdienste dieser drei Männer gründlich zu erörtern, hat die Hauptschwierigkeit, daß sie uns zu nah stehen und noch nicht der Geschichte angehören. Tieck ist kaum gestorben, die beiden andern leben noch. Dazu kommt für mich, daß ich das Glück hatte, mit allen dreien in persönliche Berührung zu kommen; Tieck bin ich viel Dank schuldig geworden und mit Uhland steh' ich seit langen Jahren in nächster freundlicher Verbindung. Das alles macht es unmöglich, daß ich über diese Männer objectiv so rede, wie über bloß historische Themate. Ich werde mich darum begnügen müssen, ein paar allgemeine Worte über ihre Poesie auszusprechen, die nur meinen persönlichen Standpunct constatieren sollen.

Tieck war jedenfalls das productivste Talent der eigentlichen Romantiker; er ging mit Friedrich Schlegel auf die mittelalterlich catholicisierenden Tendenzen ein und in diesem Geist ist z. B. seine Genoveva gedichtet; im Octavian wollte er den alten Volksroman wieder zu Ehren bringen; seine keckſten Stücke sind aber wohl im Zerbino und Phantasus zu suchen, wo er das dramatische Interesse durch

eingeschobene Critik persiflierte. Diese ganze erste Periode des Dichters zeigt eine große Virtuosität in der Form, hat aber doch unleugbar vorherrschend dilettantischen Character und war im Ganzen auf ein kleines gewähltes Publicum berechnet und von Wirkung. Erst in seiner zweiten Periode, nachdem Tieck in der Schule des Boccaccio und Cervantes gründlich sich gebildet, hat er seine vortrefflichen Novellen gedichtet, mit denen er sich unbedenklich Göthe am nächsten zur Seite gestellt hat, und unter diesen sind wieder die aus Shakspeare's Dichterleben geschöpften die reizendsten.

Wenn aus einem Buche dieses silbernen Zeitalters das reine Gold der classischen Poesie hervorbricht, so sind es Uhland's Gedichte, darüber sind die feinen Kenner und das ganze große Publicum einig. Er hat sich im Lied und in der Romanze zunächst neben Göthe gestellt, ist unser zweiter classischer Lyriker. Von seinen weniger bekannten dramatischen Werken ist das zweite Ludwig der Baier nach meiner Ansicht trefflich entworfen und selbst bühnenwirksam ausgeführt. Wenn wir Deutschen überhaupt ein wirklich nazionales Schauspiel hätten oder das Bedürfniß darnach fühlten (was ich leugne) so müßten uns Gedichte wie dieses Uhlandische höchlich willkommen sein, indem sie der in hoher rhetorischer Fülle schwimmenden Diczion des Schiller'schen Dramas ein reizendes und interessantes Gegengewicht des kernigen Laconismus im Ausdruck entgegenstellen könnten, der villeicht nicht so rasch besticht, aber zum Herzen dringt.

Uhland ist der lezte Dichter, der eine tief populäre Wirkung auf die Nazion geübt hat, denn mit seinem nächsten Nachfolger Rückert betreten wir ein ganz anderes Gebiet; hier ist einerseits die Gelehrsamkeit, anderseits die Virtuosität der Versform das, was die eigentliche Substanz des Künstlers ausmacht und Rückert ist eigentlich darin der lezte Classiker, daß er unser größter Verskünstler ist, zugleich aber den Wendepunct und die Epoche bezeichnet, wo die Kunst in die Technik umschlägt. Das zeigt sich schon darin, daß sein erstes Meisterwerk die Nachbildung (nicht Uebersetzung) des arabischen Hariri ist, wo der ganze Effect auf grammatisch-rhetorischen Kunststücken beruht. Nächstdem ist wohl der indische Nalas sein anziehendstes Werk, daran schließen sich die poetischen Gaselen, der chinesische Schiking u. s. w. In Rückert's eignen lyrischen Gedichten ist die Leichtigkeit, Anmuth,

Beweglichkeit, Unerschöpflichkeit das Bewundernswerthe, aber der Dichter geht im Virtuosen auf; in seiner zweiten Periode hat Rückert sogar den bedenklichen Schritt gethan, daß er zur Reimkunst des Mittelalters zurückkehrte, d. h. daß man reine Reime verlangt, während unsere classische Poesie unreine Reime wie i und ü, e und ö, d und t u. s. w. passieren läßt. Solche Verfeinerungen bezeichnen eine sinkende Kunst.

Mit Rückert würd' ich definitiv unsere classische Poesie schließen und was weiter kommt, sind einzelne Nachblüten, die Epigonen der großen Zeit. Ich müßte hier die Dichter nennen, welche meine Altersgenossen gewesen sind, werde von ihnen aber nur drei der bekanntesten anführen, weil sie längst todt sind. Es ist nicht aus den Augen zu verlieren, daß unsere classischen Dichter sämmtlich Protestanten, daß sie sämmtlich bürgerlicher Abkunft sind und drittens alle eine academische Bildung, und fast alle mit theologischer Grundlage genossen haben; diß gibt unsrer Poesie ihren ernsten Grundcharacter. Die nächste Gruppe von Dichtern tritt aber schon gänzlich aus diesen Bedingungen heraus und zeigt uns drei dagegen excentrische Erscheinungen.

Der Graf von Platen, schon nach seiner Geburt dem höhern Adel angehörig, ist als ein directer Schüler von Rückert zu betrachten. Die Reinheit der Reime hat er zu einer Grundbedingung gemacht, nächstdem den reinen Rythmus wieder in Form der Klopstockischen Ode erstrebt; er ist in der Technik ausgezeichnet und von Seite des Characters durch ernstes Wollen achtungswerth, zumal seinen Nachfolgern gegenüber. Er ist aber jung gestorben.

Lenau, eigentlich Nimbsch von Strehlenau aus einer deutschen Familie in Ungarn, bietet uns die zweite Anomalie eines halbmagyarischen catholischen Adligen in unserer Literatur; er steht Platen nicht weit nach in Virtuosität der Form und ist tiefer als dieser, stand aber als Character nicht so fest im Leben und ist durch Maßlosigkeit dem Wahnsinn und einem tragischen Ende anheimgefallen.

Der dritte Mann ist Heinrich Heine, jüdischer Extraczion aus Hamburg, darum eine ganz exotische Pflanze unserer Literatur. Das muß uns trösten, denn sonst müßten wir glauben, unsere Poesie sei bereits beim letzten sittlichen Verfall angekommen. Heine ist ein Character im Leben ungefähr wie ihn Jean Paul in seinen Roquairols

imaginiert hat, geistreich nach jeder Richtung, aber ebenso allseitige Liederlichkeit; erst wie er sich rühmt ein Vertrauter Hegel's und in dessen Denkformen bekannt, dann Radicaler und Flüchtling in Paris, von der Wissenschaft abtrünnig (was für diese fast zu schmeichelhaft klingt), Glauben heuchelnd und seiner spottend, für seinen maßlosen Weiberhang durch eine langsame Todesmarter gestraft, hat er ganz wie Roquairol, wenigstens seinen Character durchgeführt. Als ein Muster seiner Gottergebenheit ist die Anecdote von Werth, daß ihn einen Tag vor seinem Tod ein Theilnehmender fragte, wie er mit Gott stehe. Heine erwiederte das Vaudevillewort: Sein Sie ruhig, il me pardonnera, c'est son métier. Ein deutscher Mann geht nicht so in seinen Tod und wir stehen hier außer unserer Nazionalität. Diß ist von der edeln Heiterkeit des achtzigjährigen sterbenden Wieland das volle Gegentheil, es ist der verzweifelte Humor über ein selbstbereitetes Ende. Heine's Poesie kenne ich zu wenig, sein Buch der Lieder soll viel Schönes enthalten, so sagte mir Uhland, der dafür die erste Autorität ist. Seine spätern Sachen sind aber der bloße jüdische Wortwitz einerseits, anderseits die maßlose moralische Versunkenheit und absolute Haltlosigkeit, von deren tragischem Untergang man sich mit Ekel abkehren muß.

Von den Dichtern zu reden, die eine Generazion hinter mir stehen, werde ich mich hüten. Die wenigsten kenne ich, aber auch über diese rede ich nicht; ich weiß zu gut a priori, wie das alternde Leben gegen die brausende Jugend in natürliche Opposizion tritt, und wie ihm eben darum kein Urtheil darüber zusteht. Es ist das gewöhnlichste und verkehrteste, daß poetische Anfänger ihre Studien den renommiertesten Meistern zur Aeußerung darüber zusenden, was in der That keinen Sinn hat; was der Jüngere des Alten bloß wiederbringt, muß den Meister anekeln, ginge er aber wirklich über ihn hinaus, so müßte es ihn verletzen; und dann steht ihm gar kein Urtheil zu. Ueberlassen wir also wohlgemuth der Zukunft, daß die deutsche Poesie noch manche schöne Nachblüte zur Reife bringen möge; wir können dazu nur Glück und eine empfängliche Nachwelt wünschen.

Damit wäre unsere Darstellung der deutschen Poesie abgeschlossen, wenn wir nicht auf unsern Ausgangspunct, die Nazionalitäten überhaupt noch einen Blick der Betrachtung werfen wollen. Es ist aus-

geführt worden, daß unser blutsverwandter Bruderstamm, die Engländer, ihre geistige Productivität fast ausschließlich auf dem Gebiet der Poesie bethätigt haben; darum ist das Theater in England der Mittelpunct oder die Grundlage der nazionalen Kunst geworden; in dem einzigen Namen Shakspeare ist der Geist einer ganzen Nazion gebannt und fixiert. Wir haben bemerkt, daß in Deutschland die Poesie nicht ganz dieselbe Bedeutung und auch in dieser ein einzelner Mann nicht dieselbe Gewalt einseitig in sich vereinigt hat. Vor der Poesie hat die Musik bei uns geblüht, hat ihre erste große Zeit im Südosten, die zweite und lezte im Nordwesten erlebt; mit unserer Poesie und nach ihr hat die Philosophie ihre Blüte erlebt und zwar im Nordosten mit Kant begonnen, im Südwesten mit Hegel culminiert.

In Musik und Philosophie hat der deutsche Geist alle andern europäischen Völker überflügelt. Unsrer Dichter hat keiner den Shakspeare erreicht, aber wie Beethoven hatte die Welt nie einen Musiker gesehen und seit Aristoteles keinen Philosophen, der ihm wie unser Hegel an die Seite gesetzt werden kann.

Die eigentliche populärste Kunst ist in Deutschland die Musik und darum überall verbreitet; unser Theater konnte nie die Bedeutung haben wie das englische, weil dazu alle Bedingungen fehlten; unsere Poesie ist also meist in die musicalische Form des Liedes und in die Privatlectüre des Romans eingeschlossen. Die Philosophie aber ist kein Interesse des Marktes, sondern das eigentliche Interesse der geistigen Aristocratie der Menschheit.

Hegel sagt, die Engländer seien das Volk der intellectuellen Anschauung und darum ihre Dichter weit größer als ihre Philosophen; von den Deutschen wird man das Gegentheil sagen müssen. England's insularische Lage, sein Reichthum und seine politische Größe, alles ist auf Unmittelbarkeit des Denkens, auf die Kraft der Synthese gerichtet. In Deutschland ist die Sprache, der politische Zustand, der kirchliche und politische Dualismus, alles der beschaulichen Analyse günstig. Wer englische Poesie und deutsche Philosophie studiert, dem werden tausend Parallelpuncte entgegenspringen, wo der sächsische und der fränkische Geist das nämliche empfunden aber es ganz verschieden geäußert und ausgesprochen haben. Ein Beispiel für tausende: Der englische Dichter Fletcher (einer der größten Dramatiker), villeicht im

frischen Eindruck eines Morgengangs durch den Wald, wo die Vögel den frischen Tag ansingen, kehrt in seine Zelle zurück und schreibt das zierliche Verslein

Birds sing away their souls.

Hegel, aus einer ähnlichen Anschauung heraus, schreibt in seine Naturphilosophie den Satz: Der Vogel ist nur dieses reine Erklingen in sich selbst. Beide Männer, der Sachse und der Franke, denken ganz denselben Grundgedanken, er äußert sich aber einmal als synthetische Anschauung, das zweite Mal als analytischer Lehrsatz. Der Philosoph sagt jedem Ding was es ist, sagt Hegel. Man kann das englische Wort schöner, geistreicher, ja man kann das deutsche daneben fahl, nüchtern, schulmeisterlich finden, aber man ist dennoch ein Thor, wenn man sich einbildet, über seine Nazionalität hinauszureichen.

Philosophie ist dem geistigen deutschen Menschen die lezte unentbehrlichste Lebenskost und darum beschließe ich meine Geschichte der deutschen Poesie mit der Geschichte dieser höchsten deutschen Kunst, wie ich sie mit Absicht nenne.

Deutsche Philosophie war erst seit der Reformazion möglich. Wir haben ihre Anfänge bei Jacob Böhm, Spinoza und Leibnitz erwähnt, eine ganz deutsche Wissenschaft wurde sie erst mit Kant. Es ist merkwürdig, daß auf dem zuerst lettischen Boden, in der preußischen Provinzstadt Königsberg, halb außer Deutschland, unsere Philosophie zuerst in reine deutsche Form gebracht worden. Diese Philosophie, jezt Reflexionsphilosophie geheißen, damals critische, bleibt bekanntlich bei dem Dualismus stehen, daß das verständige Denken, das von der sinnlichen Erfahrung ausgeht, und das vernünftige der Ideen zwei getrennte Gebiete bleiben, so daß keine Brücke des Denkens beide vermittelt, sondern sie sich äußerlich in unserm Bewußtsein und nebeneinander vorfinden. Jezt heißt dieser Standpunct Razionalismus und er ist in seiner ersten Hälfte, der von Kant sogenannten reinen Vernunft, das Gesetzbuch des gemeinen practischen Denkens, des sogenannten gesunden Menschenverstandes; die Ideen oder Kant's practische Vernunft, überläßt dieser Standpunct dem religiösen Bewußtsein zu entwickeln. Kant hatte sich das ganze deutsche Vaterland mit dem Gedanken erobert, ohne je seine Vaterstadt zu verlassen und blieb bis in's hohe Alter in seiner fast mönchischen Einsamkeit. Inzwischen aber war in der Lausitz

sein großer Schüler Fichte erschienen, der die Lehre des Meisters auf das äußerste Maß der Ausbildung in der Form zu bringen berufen war. Aber die Wissenschaft zog sich jezt von der Peripherie in die Mitte des Vaterlandes. Nachdem unser Deutsch-Athen Weimar die Dichterheroen in sich gesammelt hatte, sollte auch das benachbarte Jena ein Mittelpunct für die Wissenschaften werden, und wie die Romantiker mit ihren critischen Tendenzen, zogen sich allmählich auch die Philosophen von allen Seiten gegen Jena zusammen. Fichte wurde hier berühmt, seine Philosophie ging im Princip nicht über den Kantischen Dualismus hinaus, blieb Reflexionsphilosophie, die subjectiv-ethische Seite wurde hier urgiert und so auf die Spitze getrieben, daß sie ein Umschlagen in die Objectivität gewissermaßen provociert. Dazu kam, wie es immer geht, daß die enthusiastischen Schüler die neue Lehre des berühmten Meisters auf die Spitze der Consequenzen trieben, so daß die abstracten Spitzen in's Fleisch der positiven Verhältnisse stießen; da reagierte Kirche und Volk und ziehen den Meister des Atheismus, das gewöhnliche Wort des Pöbels wider die Wissenschaft, die er nicht fassen kann. Fichte wurde aus Jena verdrängt, später aber von der preußischen Regierung nach Berlin berufen. Aber schon bei seinem Auftreten in Jena hatte er die deutschen Talente entzündet und so trafen bald nach ihm zwei schwäbische Magister in dem sächsischen Athen ein, um sich an der Entwicklung der Philosophie zu betheiligen; sie kamen aus dem Tübinger Seminar, der jüngere aber frühreife war Schelling, der ältere Hegel. Sie waren berufen, nicht nur die Philosophie von den Norddeutschen zu den Süddeutschen zu übertragen, sondern auch jenen Grundmangel des Dualismus der Wissenschaft zu heilen. Von Fichte's auf die Spitze gestellter Subjectivität machte Schelling den kühnen Sprung in die Objectivität des Denkens mit dem kühnen Wort, der menschliche Geist ist absolut, das heißt aber nichts anders, als er ist ein einiges, ganzes, in sich selbst geschlossnes; es gibt kein Doppelprincip von reiner und practischer Vernunft, oder von Verstand und Gemüth, oder Geist und Herz, oder wie man das ausdrücken will. Man kann sagen, Schelling's ganze Lebensthätigkeit concentrierte sich in diß mit Energie ausgesprochene Princip und der ältere Hegel nahm es zu seinem Ausgangspunct, es langsam in sich verarbeitend. Schelling kam in der Ausführung nicht

über den Gegensatz von Geist und Natur hinaus, es fehlte am tertium comparationis, an der Synthesis für die Antithesen und das System wollte sich nicht runden. Schelling hatte sich in den grundlegenden Schriften beinahe erschöpft, als 1807 Hegel's erste Schrift die Phänomenologie erschien, womit er die weitere Entwicklung der Wissenschaft auf seine Schultern nahm, bis endlich durch die Logik das System seine sichere Basis bekam, und in der Encyclopädie Logik, Natur und Geist sich gegenüber standen. Hegel pflegte seine Lehre in das Wort zusammenzufassen: Es ist alles Begriff. Die Wissenschaft aber, sofern sie dem Razionalismus gegenübersteht, nannte er Speculazion. Schelling hatte dem Gegner den Platz räumen müssen; seit der Jenaer Schlacht war die dortige Philosophenschule ohnehin zerstoben; Hegel hatte inzwischen in Bamberg eine politische Zeitung redigiert und in Nürnberg das Gymnasium dirigiert, bis er endlich in Heidelberg wieder in academische Thätigkeit eintrat. Es wäre ein Glück gewesen, wenn es ihm damals gelungen wäre, auf sein heimatliches Tübingen überzusiedeln, wo der Glanz von Jena hätte neu aufleben können, aber das durch die Befreiungskriege geistig aufgeregte Berlin bedurfte intellectueller Kräfte zur Beschwichtigung und der Minister Altenstein hoffte in Hegel den rechten Mann gefunden zu haben. Es war wohl Hegel's einziger und großer Mißgriff, daß er nach Berlin ging, aber was thut nicht der deutsche Hausvater, wenn er Frau und Kinder vor sich sieht und dazu nicht mit Glücksgütern gesegnet ist. Einigermaßen mag auch der Namen des preußischen Kant und die frühere Berufung Fichte's nach Berlin ihn einer glücklichen Nachfolge versichert haben. Eine große Stadt, zugleich Hauptstadt eines mächtigen Reiches, ist für die Philosophie als die stillste, innerlichste Wissenschaft, sicher der unpassendste Platz; nicht im königlichen handelsreichen Syracus, sondern im kleinen democratischen Athen blühte die griechische Weisheit auf; so blieb sie unter Kant in Königsberg in bescheidener Stille, fern vom öffentlichen Leben, und Städte wie Jena, Tübingen, Heidelberg, Göttingen hätten die Bedingungen gehabt, um sich abermals den stolzen Namen des deutschen Athen zu vindicieren. Der Mißgriff war aber nun gethan und was geschehen mußte geschah. Hegel wurde ganz gegen seine persönliche Inclinazion in das öffentliche Leben hineingerissen; in einer großen Stadt wird

alles Sache der Mode, der Eitelkeit, Gegenstand der Intrike und Parteizwecke. Der Meister hatte bereits vielfach zu kämpfen gegen theologische Reaczionen; da er aber von oben gedeckt war so konnte seine von ihm nicht geschaffne aber geduldete Partei die Parteifahne der Critischen Jahrbücher aufstecken und es war kein Geheimniß mehr, daß Hegel'sche Weisheit als Staatsräson gelten müsse. So zur Aeußerlichkeit erniedrigt verlor die höchste Gabe der Menschheit, die Wahrheit und Weisheit, ihre Würde und Selbständigkeit in der Weltlichkeit der Zwecke. Aber die Zeitschrift hielt die Partei zusammen so lange der Meister lebte; mit seinem bald erfolgten Tode fiel alles auseinander; die Herausgabe der Werke des Meisters war die lezte gemeinschaftliche That und die Zeitschrift mußte wieder versiegen.

Es war ein großes Glück für Hegel, daß er nicht wie Fichte die Uebertreibungen und Parodien erlebte, die auch sein System vor der Welt zu Grund richten sollten, oder vielmehr die Jünger wagten es nicht zu seinen Lebzeiten hervorzutreten, aber mit seinem Tod wurde sogleich klar, wie sich die unberufenen Erben in die reiche Erbschaft zu theilen gedachten. Man unterscheidet leicht drei Fraczionen, in welche die junghegelsche Schule jezt nach verschiednen Richtungen sich verbreitete.

1) Die ersten führten das ursprünglich ganz loyale aber biegsame System auf den politischen Weg um es im Sinn des Radicalismus auszubeuten. Die Hallischen Jahrbücher gaben hier den Ton an. Da diese Richtung natürlich mit dem Staatsleben in Opposizion stand, so wurde sie polizeilich in Schranken gehalten und zulezt verdrängt; wissenschaftliche Resultate waren ohnehin hier nicht zu hoffen.

2) Eine zweite Gruppe trat in die ästhetischen Fußstapfen des Meisters und suchte dieselben gewissermaßen in die Schlegelsche Romantik zurückzuleiten; man combinierte nämlich, abermals sehr gegen Hegel's persönliche Neigung, die Hegel'sche Aesthetik mit dem Göthe-Cultus; unter dem Schleier der Abstraczion wurde die Sinnlichkeit vergöttert und es trat der Wahnsinn jener Erscheinung zu Tage, die sich als die Emancipazion des Fleisches sattsam an den Pranger gestellt hat. Die große Zahl hierher passender Namen anzuführen wäre unnöthig und beleidigend; ich nenne nur den Aesthetiker Vischer, weil ich ihn nicht dazu rechne, weil er aber durch den Göthe-Cultus mit der Partei zusammenhängt. Das hat ihm der satirische Roman Eritis sicut deus

in die Schuhe geschoben. Diß Buch hat beim gemeinen Publicum, das nur für Persönlichkeiten Sinn hat, das beabsichtigte Maß von Scandal gemacht, hat seine eigne Unsittlichkeit aber nicht damit bedecken können und die welche es als einen Triumph der Partei betrachteten haben ganz übersehen, daß die Satire nicht den Hegel'schen sondern den Götheschen Antheil des Helden trifft.

3) Die dritte Partei war, die den Radicalismus der Wissenschaft gegen die Kirche wandte und den Glauben, die Religion erschütterte. Diese Seite war die gefährlichste, und Hegel selbst hat sie immer mit der äußersten Behutsamkeit vermieden; er konnte nie müde werden zu versichern, die Religion ist die Form der Wahrheit für Alle, natürlich mit der selbstverstandnen Ausnahme der Wenigen, die zum mühsamen Weg der Wissenschaft sich entschließen; wer aber von der Natur hiefür organisiert ist, der muß diese Arbeit über sich nehmen und es ist nicht bloß eine freie Wahl, wozu er sich entschließen möge. Daß aber diese Minorität nicht der ungeheuren Majorität der Gesellschaft mit Uebermuth in den Weg treten soll, das versteht sich von selbst. Der Philosoph kann von der Kirche nicht mehr verlangen als daß sie ihn gewähren lasse, ihn kirchlich ignoriere. Greift er ihre Satzungen an, so muß sie sich seiner erwehren. Da wo Kirchlichkeit und Wissenschaft als aufgeregte Parteien einander gegenübertreten, hat jede Seite die schönste Gelegenheit, ihre Gegnerin durch werkthätige Liebe und somit an wahrhafter Christlichkeit zu überbieten. Es kann freilich in Deutschland nicht zu dem abstracten Gegensatz kommen, wie in Frankreich wo Messe und Voltaire die absoluten Parteiworte sind; der deutsche protestantische Theolog muß immer auf die Wissenschaft zurückkommen, schon als einzige Waffe, die er dem Druck des Catholicismus entgegensetzt; aber er wird nie dulden, daß die Frivolität das kirchliche Bewußtsein der Gemeinde störe und beunruhige. Man kann dem Buch von Strauß gewiß nicht Frivolität vorwerfen, aber Hegel, der sogar auf religiöse Formen einen großen Werth legte, hätte eine solche Schrift die als theologisches Werk auftritt von sich gewiesen, und es ist zuverlässig, daß kein Buch mehr zur Proscripzion der Hegel'schen Philosophie beigetragen hat als dieses.

Es ist diß ein Unglück aber wir hoffen's ein nothwendiges und vorübergehendes gewesen. Als Shakspeare in England seine hohe Wis-

sion erfüllt hatte, kamen flugs hinterher die Nachahmer und parodierten die Kunst bis in den unsittlichsten Wahnsinn hinein. Ja Shakspeare erlebte noch solche Fratzen seiner Kunst und es ist wahrscheinlich, daß sie ihn vom Theater und in die Heimat zurücktrieben. Darauf brauchte es nicht minder als ein Jahrhundert, bis Shakspeare, der besondern Verehrung einzelner überlassen, endlich wieder ins öffentliche Bewußtsein und auf die Bühne zurücktrat.

Ein ähnliches werden wir mit Hegel erleben; wir werden auf ihn als den modernen Aristoteles stolz werden; niemaud hat unsre Nazionalität zu höherer Ehre gebracht. Man wird einsehen, daß in jeder Geistesrichtung Ein Individuum das im höchsten Grade leisten muß, was Hunderte erstrebten. Man wird begreifen, daß die größten Genien unsres germanischen Volks-Ganzen auf die drei Hauptstämme so vertheilt sind, daß die Poesie in ihrer Culminazion dem inselsächsischen Volk und Shakspeare, die Musik den Continentalsachsen und Beethoven, die Philosophie in ihrer Vollendung dem Frankenstamm und unsrem Hegel zu Theil geworden.

Es braucht aber natürlich eine lange Zeit, bis unsre Landsleute sich von der Verwunderung erholt haben, wie ein so unleugbar welthistorischer Mann aus ihrer eignen Mitte hervorgehen konnte.

Verbesserungen.

Im ersten Band:

Seite 2 Zeile 10 lies theocratischen.
— 7 — 5 l. sittliche Kraft.
— 28 — 17 l. aushält.
— 34 — 2 l. vorweisen.
— 37 — 9 v. u. l. practischer.
— 55 — 18 l. antikisierende.
— 59 — 3 v. u streiche: sich
— 64 lezte Zeile l. Wieder ein.
— 71 Zeile 8 l. an einen Blinden.
— 77 — 2 von unten l. und nur
— 81 — 13 l. gehört nun.
— — — 16 l. er ließ sich.
— 87 — 10 v. u. l. und darum.
— 88 — 18 f. ja l. ha.
— 110 — 8 l. Gemüthlichkeit.
— — — 10 f. Lust l. Luft.
— 113 — 18 l. gemäß bänglich.
— 140 — 7 l. an ihre.
— 143 — 13 l. fällt sein.
— 151 — 13 v. u. l. von jenem.
— 153 — 14 v. u. l. Gewalten.
— — — 8 v. u. l. Reflexionen.
— — — 5 v. u. l. prosaische Materien.
— 165 — 14 l. traten.
— 180 — 5 v. u. l. in Dialog.
— 185 — 15 v. u. l. den Grafen.
— 197 — 8 l. der Rhythmus.
— 207 — 8 l. wo ihn.
— 216 — 2 f. Existenz l. Erzählung.
— 233 — 5 v. u. l. höchste.
— 248 — 11 l. der in den.
— 253 — 13 l. zuckersüßen.
— 287 — 12 l. theatralischem.
— 294 — 7 l. eine kleine.
— 302 — 1 l. ist nun.

Im zweiten Band:

Seite	2	Zeile	12	lies im Menschen.
—	12	—	7	v. u. l. früherer.
—	22	—	16	v. u. st. Sommer l. Sonnen.
—	29	—	11	v. u. st. ohne l. eher.
—	47	—	6	l. hervorhoben.
—	50	—	19	l. den zweiten.
—	52	—	14	st. großer l. größter.
—	—	—	17	l. das Dilemma.
—	59	—	12	l. mußten.
—	60	—	7	l. süßliche.
—	71	—	11	l. melancholischen.
—	74	—	19	l. Gerónimo.
—	84	—	9	st. wieder l. weiter.
—	98	—	8	l. hieße.
—	152	—	9	v. u. l. Bürgers und Hausvaters.
—	154	—	7	l. diesen Einflüssen.
—	175	—	3	für Sassaf ist wohl Sastaff zu lesen und diß Wort hängt mit dem russischen Feminin sastáva Schlagbaum, Zollhaus zusammen.
—	198	—	18	l. enclitisch.
—	199	—	12	l. der Nominativ ĕ guotĕ (ein guter).
—	202	Vers	43	l. farbigi.
—	206	—	98	l. 2 mal fèltli.
—	—	—	101	l. shönĕ.
—	210	—	182	l. stœn.
—	212	—	215	l. låsh.
—	—	—	232	l. ståsh.
—	213	—	207	l. rîbi.
—	213	Zeile	2	v. u. l. harceler.
—	214	Vers	244	l. sê.
—	—	—	248	l. wåg.
—	—	—	252	l. 2 mal waldstatt.
—	—	—	257	l. briggĕm.
—	—	—	259	l. si må.
—	217	Zeile	7	v. u. l. nœχbĕrli.
—	224	—	6	l. mî grosi.
—	229	—	12	l. fĕis.
—	230	—	7	v. u. l. anders.
—	247	—	14	v. u. l. Osten an.
—	249	—	6	v. u. l. fĕrdörlĕ.
—	251	—	7	l. als nach.
—	253	—	3	l. Nüntĕl.
—	254	—	14	v. u. l. sapper.
—	256	—	14	l. sollte.
—	258	—	18	l. solche.
—	261	—	12	l. Phantasieren.
—	271	—	2	v. u. l. Fichtellandes.
—	310	—	13	v. u. l. idealischen und pathetischen Phantasieen.
—	311	—	18	v. u. l. der alte Gegensatz.
—	317	—	9	l. viel pittoresker.
—	327	—	10	l. Leibgeber=Schoppe.
—	359	—	7	l. psychologischen Bedingungen.
—	362	—	2	v. u. l. persischen Gasele.
—	367	—	6	l. Wissenschaft.

